
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04161 4546

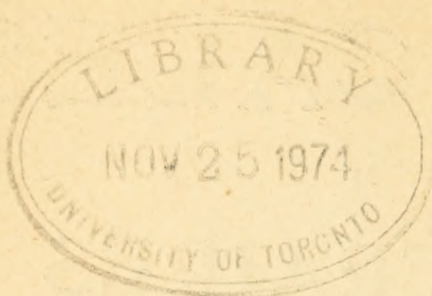
Impressions MUSICALES et LITTÉRAIRES

par

Camille Bellaigue



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15


LIBRARY
NOV 25 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

LES IDÉES MUSICALES

D'UN RÉVOLUTIONNAIRE ITALIEN

A Arrigo Boito.



LES IDÉES MUSICALES

D'UN RÉVOLUTIONNAIRE ITALIEN

Mazzini : *Filosofia della musica* (Scritti editi ed inediti, vol. IV; Milano, Carlo Aliprandi, 1897).

La musique étant le plus social ou le plus sociologique des arts, il est naturel qu'elle ait souvent attiré l'attention et la sympathie des socialistes, des démocrates et des révolutionnaires. Par ces noms divers on nous permettra d'entendre ici, sans distinction ni jugement, une seule classe d'hommes : ceux que possède le souci des questions sociales et le zèle des causes populaires ; les avocats du peuple, ou ses apôtres ; ceux qui se donnent pour mission de chercher et de procurer, par la parole ou les actes, ce qu'ils croient le bien du plus grand nombre ; ceux que l'amour

de leurs frères illumine et conduit, à moins qu'il ne les aveugle et ne les égare. Ces hommes, lorsqu'ils écrivent, ne craignent pas d'accorder à la musique une place en leurs écrits. Ils lui demandent souvent de consacrer leurs théories, ou de bercer leurs rêves. Volontiers, et non sans quelque raison, ils voient en elle une représentation ou un exemple, en même temps qu'une vertu ou un bienfait. Il est vrai qu'elle contient tout cela.

La musique est sociale par nature. Plus que les autres arts, elle offre non seulement l'image, mais l'idéal d'une société. En elle tout est nombre. Ceux mêmes de ses éléments qui paraissent le plus uns : une mélodie, que dis-je, une note isolée, sont en réalité composés et multiples. Une œuvre musicale : fugue, sonate, chœur, symphonie, est par définition et par essence collection et groupe.

Par ce caractère collectif la musique agit sur le nombre. Elle est, par excellence, l'art populaire, celui que le peuple comprend et goûte le mieux, le seul que, par l'instinct ou le génie, et non seulement par le travail, il ait fait un peu sien. Le peuple n'est pas architecte, il n'est

ni peintre, ni statuaire ; mais il est musicien. Un millier de maçons n'ont jamais suffi pour bâtir une cathédrale ; mais il ne faut parfois qu'un laboureur ou un pâtre pour trouver une chanson.

Si la foule, si les inconnus, si les petits et les humbles peuvent quelque chose pour la musique, elle n'est pas ingrate ; à son tour, elle fait beaucoup pour eux. Elle les élève et elle les unit. Elle sait plus d'un secret qui leur importe. Elle leur donne la grande leçon de l'ordre, de la hiérarchie, des rapports nécessaires et harmonieux. Non contente de les instruire, elle les réjouit et les console. Elle allège leur travail et charme leur repos. Et sans doute c'est cette influence sociale, c'est ce pouvoir mystérieux et secourable, ce double privilège d'enseignement et de charité, qui constitue aux yeux des socialistes l'éminente dignité de la musique et son plus noble titre à leur faveur.

« Mazzini, disait Louis Veuillot, Mazzini, homme intelligent, a entrevu quelque chose. » Oui, même en musique, et quelque chose de l'avenir. Ce voyant n'était pas un savant ; sa culture musicale était pauvre, et lui-même l'avoue. Il

écrit, au début de sa *Philosophie de la musique:* « L'auteur de ces pages ne sait de musique que ce qu'en enseigne le cœur, ou à peine davantage. Mais il est né en Italie, dans la patrie de la musique, où la nature est un concert, où l'harmonie pénètre l'âme avec la première chanson que chantent les mères au berceau des enfants. C'est assez pour qu'il se croie en droit d'écrire, sans étude et comme sous une dictée intérieure, des choses vraies, jusqu'ici peu remarquées, mais indispensables au relèvement de la musique et du drame musical. » Rien qu'en ce peu de lignes, on voit déjà se dessiner les deux traits qui dominent et résument l'esthétique musicale de Mazzini : l'un est la sensibilité, l'autre est le désir ou le besoin d'une réforme. Le second est bien d'un révolutionnaire, et le premier d'un Italien.

Mazzini donna de bonne heure des marques de cette sensibilité qui n'est pas toujours incompatible avec l'esprit de révolte ou même d'anarchie. A cinq ans, il se jetait dans les bras d'un pauvre qui demandait l'aumône sur les degrés d'une église de Gênes, et le mendiant rendait l'enfant à sa mère en disant : « Gardez-le bien,

madame, celui-là aimera le peuple. » Plus tard, il dut abandonner l'étude de la médecine parce qu'il n'avait pas la force de supporter la vue du sang ou seulement de la douleur. Nerveux et frémissant devant l'injustice, charitable jusqu'à donner ses vêtements, il était déjà celui qu'un poète de son pays devait appeler : « l'homme de tous les sacrifices, de tous les amours, de toutes les pitiés et d'aucune haine. »

Révolutionnaire de cœur plutôt que de tête, c'est de la même façon que Mazzini fut musicien. Les quelque cinquante pages qu'il a consacrées à la musique furent écrites en des jours de découragement, sinon de désespoir. C'était en 1836. Mazzini, tout jeune encore, (il avait trente et un ans), était déjà un vieux conspirateur. Déjà il avait beaucoup entrepris, beaucoup combattu, beaucoup souffert. Emprisonné, puis banni, condamné à mort par contumace en son pays, et chassé deux fois de la terre d'exil, pressé par la misère et trahi par quelques-uns des siens, la cause de la liberté lui paraissait perdue. Et tous ces maux, en quelque sorte extérieurs, n'étaient rien. C'est au dedans de lui-même que Mazzini subissait les plus rudes assauts et la pire torture.

Il faut lire le récit de cette crise effroyable, qu'il a nommée « la tempête du doute. » Toute confiance, toute croyance même l'abandonna. Il sentit naître, puis grandir en son âme le dégoût et l'horreur de sa vocation. Elle lui parut insensée, peut-être criminelle. Il s'accusa d'ambition, d'égoïsme, et d'avoir servi moins une idée que son idée, l'idée de lui-même et de lui seul. Alors il éprouva, comme l'a dit un de ses biographes, ce qu'éprouverait un coupable conscient de sa faute et incapable de l'expier. Il lui sembla que la personnalité, la recherche et l'amour de soi, tout le mal qu'il avait cru détruire en son cœur y repoussait de mystérieuses et funestes racines. Il se vit inégal à sa tâche et ne fut pas loin de s'en juger indigne. La *Philosophie de la musique* date de ces jours troublés. Il est permis de croire que, dans cette crise aiguë, et qui faillit être mortelle, la contemplation de la beauté fut pour Mazzini le remède et le salut. Dans l'ordre des réalités humaines, son rêve était sur le point de lui échapper; il le transporta et le ressaisit dans l'ordre de l'idée pure. Et c'était bien le même rêve. Devant le problème esthétique comme devant le problème social, Mazzini se retrouva le

même aussi, toujours plus sentimental que logicien. Ce qu'il aima dans la musique, ce qu'il tenta de surprendre en elle, ce n'est pas ce qu'elle contient de rationnel ou de métaphysique, mais ce qu'elle exprime de la passion, de l'humanité et de la vie. La musique est esprit et elle est âme. C'est l'âme surtout que chercha Mazzini. Il connut, il comprit la musique par l'amour encore plus que par l'intelligence, et ce mode de connaissance est peut-être, en matière de beauté, le plus sûr et le plus profond.

En bon révolutionnaire, Mazzini se devait à lui-même de médire de son temps et de lui chercher querelle. Il ne s'en est pas fait faute. Son devoir était aussi d'en appeler à l'avenir. Il n'y a pas manqué. On peut s'étonner davantage qu'il ait loué le passé. Il l'a loué pourtant. Il a parlé brièvement des anciens, mais avec respect, même avec amour. Il n'a pas sacrifié tout à fait le souvenir à l'espérance.

Ce passé qu'il admire, il semble l'avoir imparfaitement connu. Alors déjà, — comme aujourd'hui, — on ne possédait guère de la musique de l'antiquité que la doctrine, sans les œuvres. A cette doctrine du moins Mazzini rend hommage.

Il regrette les siècles qui furent « grands non par la science, mais par des pressentimens sublimes ; » les siècles où la musique « se confondait avec la première pensée de la civilisation naissante ; où cet art nouveau-né, qui bégayait encore, était pour toute la Grèce la langue nationale, l'interprète sacré de l'histoire, de la philosophie, des lois et de l'éducation morale. » Dans un passé moins lointain, il semble que Mazzini n'ait pas regardé très avant. Il a mal parlé de Palestrina ; je veux dire qu'il l'a mal compris, car, s'il est vrai que Palestrina « traduisit le christianisme en musique, » on ne saurait soutenir qu' « il créa par ses mélodies l'école italienne et lui donna le caractère qu'elle a conservé depuis. » Sur le XVII[e] et le XVIII[e] siècle, Mazzini garde le silence. Une ou deux fois seulement il parle avec admiration de Mozart. Enfin, parmi les morts, qui, pour le temps où il écrivait, étaient des morts d'hier, et quels morts ! c'est à peine s'il nomme Beethoven et Weber : le second seulement pour s'attendrir sur cette fameuse *Dernière Pensée*, qui n'a que le double défaut d'être une pensée insignifiante et de ne pas être de Weber. Faut-il croire que Rossini jetait alors des feux trop écla-

tants? Mais, tout à l'heure Mazzini nous dira lui-même que ses yeux n'en furent pas éblouis. N'importe, ses yeux n'ont pas vu Beethoven, et c'est dommage : ils étaient dignes de le regarder. J'imagine que Mazzini, s'il avait connu les neuf symphonies, eût peut-être trouvé moins à redire au présent et qu'il eût exigé moins de l'avenir. Mais il ne les a pas connues : d'où l'amertume de ses plaintes et l'impatience de ses vœux.

« Lorsque l'élément qui constitue un art, lorsque l'idée qui en fait la règle et la vie est parvenue au dernier degré de son développement, à la plus haute expression qu'il lui soit donné d'atteindre, alors cet élément ne saurait plus rien produire, cette idée est épuisée et morte. Le génie même est impuissant à la ressusciter, à rouvrir une époque fermée ou qui se ferme. C'est folie de s'obstiner à faire d'un principe usé la loi d'un art, à chercher la source de la vie dans un sol désormais stérile. C'est se condamner soi-même à errer parmi les morts, au lieu de regarder devant soi le mouvement, la puissance et la vie. » Telle parut à Mazzini l'obstination et la folie de ses contemporains. Il estima que le grand mal

dont souffrait la musique et dont elle pouvait mourir, consistait en ceci : l'idéal ancien n'existait plus, et le nouvel idéal ne paraissait pas encore.

La doctrine générale de Mazzini commande en quelque sorte son esthétique. Sa conception musicale est beaucoup moins d'un métaphysicien que d'un socialiste religieux. La devise du politique : *Dio e il popolo*, fut également la devise du musicien. Le plus grave reproche qu'il adresse à la musique, et qui contient tous les autres, c'est d'avoir trahi sa vocation religieuse et populaire ; c'est d'avoir oublié l'amour du peuple et l'amour divin, d'être descendue des hauts lieux où jadis elle siégeait, « *accanto al legislatore e alla religione*, » entre le prêtre et le législateur. *Væ soli !* Pour s'être de plus en plus séparée de la vie générale, pour avoir enclos son domaine et cherché en elle-même, en elle seule, son objet ou sa fin, la musique subit maintenant la malédiction qui s'attache à la solitude. Le libre et saint ministère qu'elle exerçait autrefois n'est plus qu'un mécanisme profane, inutile surtout, car l'isolement de la musique n'a d'égal aujourd'hui que sa vanité. Elle ne sert à rien, ne ser-

vant qu'à soi-même. Stérile combinaison de notes, sacrifiant le fond à la forme et l'idée à la matière, elle ne saurait plus être un refuge pour la souffrance, ni pour le doute un réconfort. Le public, qu'il ne faut pas confondre avec le peuple, a dit à l'artiste : « Sauve-nous de l'ennui, et de cette fonction misérable l'artiste s'est contenté. » Pauvre trouvère d'un jour ! A ceux qui ne lui demandent pas davantage, il prête plutôt qu'il ne donne l'agrément d'une sensation passagère, un plaisir, une volupté qui s'évanouit avec le son. « Aujourd'hui, qu'il nous égaie ou nous attriste, ce n'est plus du fond de nous-mêmes qu'il tire le rire ou les larmes. *Riso senza pace, pianto senza virtù.* Le rire sans la paix, des larmes sans vertu ! Rire qui déforme le visage sans effacer de nos fronts une ride, sans calmer un gémissement de nos cœurs ! Larmes involontaires, inconscientes et comme arrachées par force, qui nous rappellent seulement que nous portons en nous un instinct de pitié et d'amour, et que la musique pourrait développer tout cela, si nous n'avions étouffé la musique elle-même. »

« ... Qu'est devenu l'art souverain, profond,

qui insiste, qui enfonce la pensée dans la chair et dans le cœur ? » L'art aujourd'hui ne creuse plus, il frôle. Il a remplacé par les effets multiples, épars, l'effet jadis concentré et unique. « Qui donc, dans le drame musical, a souci d'une idée ? Qui donc va chercher, dans les scènes diverses qui composent un opéra, le centre ou le nœud qui les rassemble ? Ce n'est pas le public, ennuyé, frivole, ennemi des impressions profondes, qui ne demande à la musique qu'un passe-temps d'une heure et s'informe des interprètes plutôt que de l'ouvrage. Ce n'est pas l'auteur, avili, dégradé, abruti par la honte des temps, par le public même, par l'amour du lucre, par l'ignorance de tout ce qui n'est pas les notes et les accords. » Alors qu'arrive-t-il ? « Un opéra n'est plus qu'une chose sans nom... Un opéra ne saurait plus se définir que par l'énumération des morceaux qui le composent : cavatines, duos, trios, finales, interrompus et non reliés par je ne sais quel récitatif que nul n'écoute... Où va-t-on ? Que nous veut cette musique ? Où nous mène-t-elle ? Pourquoi s'arrêter ici ? Pourquoi cette idée coupée par une autre ? Allons, allons ! L'heure presse. Il est minuit passé. Mais le public

en veut pour son argent. Il veut son compte de motifs. Donnez-le lui. Il manque une cavatine, il manque le rondo de la prima donna. L'heure a sonné, on applaudit, on sort. Et le jeune homme, qui s'était promis de rentrer au logis avec une idée de plus, ave une émotion nouvelle, s'en va pensif et muet, la tête fatiguée et douloureuse, les oreilles bourdonnantes, et sur les lèvres le mot de Fontenelle : « Musique, que me veux-tu ? » Est-ce donc là que, de nos jours, la musique est tombée ! »

Pour la relever, il faut plus qu'une réforme : une révolution. Il ne s'agit pas de perfectionner l'exécution ou la méthode, de corriger le style ou la lettre. C'est l'esprit qui doit souffler d'ailleurs, afin de renouveler la face de la terre. Voici la première rencontre entre le révolutionnaire italien et le musicien qui fut le plus révolutionnaire de tous. Par la rigueur de ses exigences, par le caractère radical, absolu, des conditions qu'il pose à l'avenir, Mazzini se montre incontestablement le précurseur de Richard Wagner. Ou la musique ne sera plus, ou elle sera telle que la voit et que la veut l'impérieux prophète. Et cette volonté, comme cette vision, est exactement wagnérienne.

D'avance, et par je ne sais quelle sympathie préétablie, Mazzini s'accorde avec Wagner non seulement sur la nécessité, mais sur la nature même de l'évolution musicale. Socialiste avant tout, son vœu le plus cher est de socialiser la musique. Autrement dit, il entreprend de l'arracher à l'orgueil et à l'amour de soi-même. Elle s'était isolée, il souhaite qu'elle se rallie ; égoïste et jalouse, elle s'était reprise, il veut que de nouveau elle se communique et se donne. Il lui montre l'avenir et le salut dans le rétablissement d'une alliance avec les autres arts, qui fut glorieuse, et qu'elle a brisée. Hélas ! qui donc aujourd'hui rappellera l'infidèle et la fugitive ? Qui l'avertira du péril, et l'en saura sauver ? « Parmi tous ceux qui parlent ou écrivent de la musique, en est-il un seul qui remonte jusqu'aux origines philosophiques du problème musical ? On oublie qu'autrefois la musique et les autres arts ne formaient qu'un seul groupe, ou plutôt une seule famille. On ignore que le principe fondamental de la musique se confond avec le principe du progrès universel, que son développement coïncide avec le développement de l'esprit contemporain. Que la décadence musi-

cale ait pour cause le triomphe du matérialisme et la perte de la foi sociale ; que la musique ne puisse ressusciter que par la résurrection de cette foi, par l'association de sa propre destinée avec celle des lettres et de la philosophie, » autant de vérités nécessaires, éternelles et méconnues. Il est urgent de les rappeler, non pas aux maîtres, qui ne se convertissent ni ne se corrigent, mais aux jeunes gens. C'est aux jeunes gens qu'il faut dire : « Votre art est saint, et, pour en être les prêtres, vous devez être saints comme lui. L'art qui vous est confié est étroitement uni à la civilisation ; il peut en être le souffle, l'âme, le parfum sacré, si vous cherchez l'inspiration dans le mouvement, dans le progrès de cette civilisation même, et non dans des règles, des canons arbitraires, étrangers aux lois supérieures qui régissent l'ensemble des choses. La musique est une harmonie de la création, un écho du monde invisible, une note de l'accord divin que l'univers entier est appelé à réaliser un jour. Comment voulez-vous saisir cette note, si vous ne vous élevez à la contemplation de cet univers, si vous ne vous mettez, par la foi, en présence de l'invisible, si vous n'embrassez la création tout entière

de toute votre étude, de toute votre âme, de tout votre amour ! » Partout ainsi le socialiste reparaît dans le musicien et le domine. Mazzini transporte ou transpose dans l'ordre esthétique cette formule de Michelet : « L'individu ne saurait tirer sa gloire que de sa participation volontaire à l'ensemble. » Il propose à la musique un idéal exclusivement social, je veux dire un idéal de participation ou de communauté. Il souhaite, il ordonne qu'elle se déprenne d'elle-même et se désapproprie ; que, renonçant au mouvement personnel, excentrique, qui ne peut que la perdre, elle rentre dans le concert universel et se contente d'y concourir.

Voilà bien l'esprit général de la réforme wagnérienne, et la conception d'une œuvre d'art, œuvre de tous les arts. Mais il n'est pas jusqu'à la lettre de la loi future que Mazzini n'ait prédite, et le détail même de ses vœux, ou de ses prophéties, n'a pas manqué de s'accomplir. Un premier point sur lequel on peut croire qu'il se tiendrait aujourd'hui pour satisfait, c'est l'allongement du spectacle. « Pourquoi, demandait-il, ne pas étendre les proportions du drame, quand la raison historique ou l'idée principale l'exige? Je

sais bien que la plupart des spectateurs trouvent déjà l'opéra démesuré. Faute d'un intérêt moral, il n'en peut être autrement. Mais j'espère en un temps où le drame et le public se seront l'un par l'autre améliorés... Alors, devant un auditoire non plus matérialiste et frivole, mais régénéré par la conscience d'une vérité à conquérir, alors le drame lyrique pourra développer son haut enseignement moral. » Ce temps est venu sans doute, puisqu'il n'est pas rare aujourd'hui qu'un acte d'opéra dure une heure et demie, puisque, même dans les récits, discours et dialogues de la *Tétralogie*, un public admirable d'intelligence, ou de longanimité, ne trouve plus rien au-dessus de son attention, ou de sa patience.

La question de temps n'est pas la seule que Mazzini ait posée et résolue d'avance selon l'esprit wagnérien. Il a compris comme Wagner, l'union, je dirais presque l'unité de la poésie et la musique; comme Wagner, il a senti le besoin de distribuer le drame musical non plus entre des voix seulement, mais entre des personnages, entre des êtres vivants. Quant au rôle du chœur, c'est-à-dire de la foule, Mazzini s'en faisait aussi une idée ou un idéal wagnérien: « Pourquoi, si l'évo-

lution du drame musical doit se conformer à l'évolution de la société elle-même, pourquoi le chœur, qui, dans le drame grec, représentait l'unité d'impression et de jugement moral, ne se développerait-il pas dans le drame musical moderne? Pourquoi ne s'élèverait-il pas, du rôle secondaire et passif où on le réduit, à la représentation solennelle et intégrale de l'élément populaire? Aujourd'hui le chœur est, comme le peuple dans les tragédies d'Alfieri, condamné à l'expression d'une seule idée, d'un sentiment unique, traduit par une seule mélodie que chantent dix ou vingt voix n'en faisant qu'une. Il apparaît de temps en temps, beaucoup plus comme une occasion de repos pour les premiers sujets, que comme un élément musical et philosophique distinct... Eh bien! pourquoi le chœur, individualité collective, n'aurait-il pas droit, comme le peuple, dont il est l'interprète naturel, à une vie propre, indépendante et spontanée? Pourquoi, par rapport au principal ou aux principaux personnages, ne constituerait il pas l'élément de contraste essentiel à toute œuvre dramatique? En lui-même et à lui seul, pourquoi, par la combinaison de phrases et de mélodies plus nombreuses, par

une harmonieuse disposition de demandes et de réponses, pourquoi le chœur n'exprimerait-il pas la variété infinie de sensations, de pensées, de désirs et de passions qui frémit en toute multitude? » Voilà des souhaits encore que Wagner devait combler. Dans ceux de ses ouvrages où il a usé de la polyphonie vocale, il a singulièrement accru le sens, la vie et surtout la variété du chœur. Que le chœur wagnérien soit un concert ou un conflit; qu'il ait pour mission de combattre le sentiment d'un personnage ou bien de le consacrer, et, par le nombre, par la diversité des voix, de l'étendre jusqu'à l'universel et à l'infini, la page que nous venons de citer s'applique et s'impose toujours. Elle est en quelque sorte un programme prophétique, que certains « ensembles » de *Tannhœuser* ou de *Lohengrin*, des *Maitres Chanteurs* ou de *Parsifal* ont magnifiquement réalisé.

Enfin, parmi tant de pressentiments, voici les plus singuliers, parce qu'ils sont les plus précis. « Pourquoi, se demande Mazzini, pourquoi le récitatif obligé, qui fut jadis en honneur, et qu'on néglige trop aujourd'hui, ne prendrait-il pas dans les compositions futures une importance plus

grande et toute l'efficacité dont il est capable? Pourquoi reléguer dans un coin du drame, pourquoi ne pas élargir, aux dépens de sottes cavatines et des inévitables *da capo*, ce genre de développement musical auquel on doit les plus grands effets obtenus jusqu'ici? Le récitatif obligé peut arriver, par des nuances infinies, et que l'*aria* ne connaît pas, jusqu'aux dernières limites du sentiment. Il surprend les plus faibles, les plus imperceptibles mouvements du cœur; sans en violer le secret, il le dévoile; il révèle non pas l'élément qui domine la passion, mais chacun des éléments qui la composent. Il analyse la lutte, la crise morale, dont l'*aria* ne peut sans de grandes difficultés nous donner que le résultat. Au lieu de reporter, comme l'*aria*, l'intérêt musical sur le mécanisme de l'exécution, il le concentre tout entier dans l'effet à produire sur notre âme. »

A chacun de ces traits, ne reconnaissez-vous pas encore un autre aspect, et non l'un des moins considérables, du génie wagnérien? Substituer à l'air, au « morceau », le récitatif; je ne dirai pas que Wagner n'a pas fait autre chose; mais, dans la technique ou dans la pratique de son art, c'est

une des plus grandes choses, et des plus originales, qu'il ait faites. Non pas un récitatif insignifiant, superficiel et courant à fleur de lèvres, mais un récitatif plus profond, plus expressif, et par conséquent directement issu du « récitatif obligé. » Obligé, lui aussi, au rythme, à la mesure, à la recherche de la vérité et à la justesse de la déclamation ; obligé au sérieux, à la dignité et à la tenue, au respect d'un orchestre, qui non seulement l'accompagne, mais le commente, le fortifie et le complète. Obligé et cependant libre ; plus libre du moins que l'air classique, plus souple, plus maniable, plus fin aussi et plus pénétrant. Ce récitatif, qui n'était rien ou presque rien avant Wagner, qui n'avait jusque-là jeté que des éclats et comme des éclairs de beauté, Wagner l'a repris, recréé à son usage ; de ce qui n'était que l'exception, il a fait la démarche presque constante de son style musical et de son discours lyrique. Et Mazzini sans doute n'a pas vu jusqu'où ce nouveau chemin pouvait conduire ; mais il a vu le chemin et conseillé de le prendre.

Infatigable conseiller, devin infaillible, il écrivait encore : « Tout homme, sur le grand théâtre

du monde, est une pensée, un sentiment. Sur un théâtre d'opéra, pourquoi n'est-il plus qu'une voix ? Tout homme, — et plus manifestement encore l'homme choisi pour le héros d'un drame, — a ses tendances propres, son caractère particulier, son style à lui. Toute vie est le développement d'une idée. Pourquoi ne pas figurer cette idée par des traits musicaux réservés à ce personnage, et à lui seul ?... Pourquoi ne pas se servir plus souvent, et avec plus de soin, de l'instrumentation, afin de symboliser par des accompagnements enveloppant les personnages, cet ensemble d'affections, d'habitudes, d'instincts, d'inclinations matérielles et morales, qui le plus souvent agissent sur l'âme, la déterminent à vouloir, et prennent une part si grande à l'accomplissement de la destinée, aux suprêmes délibérations d'où résulte l'acte particulier qui est représenté. Pourquoi pas plusieurs espèces de mélodies, s'il y a plusieurs sortes de personnages ? Pourquoi ne pas recourir à une phrase musicale, à quelques notes fondamentales et caractéristiques, pour exprimer la tendance qui domine et l'influence maîtresse ? »

Ainsi rien ne manque plus à la prophétie.

Le *leitmotiv* même est prédit, et, par un hasard étrange, il n'y a presque pas une vérité de la foi nouvelle, de cette foi tout allemande, dont un Italien n'ait senti l'approche mystérieuse et donné d'avance l'exacte définition.

Leitmotiv, récitatif obligé ou mélodie infinie, tout cela ne constitue en quelque sorte que l'extérieur ou la forme de la musique, et la forme est chose secondaire et changeante. Mazzini s'est flatté d'aller plus avant, de saisir le fond éternel et l'essence même. Ici encore le socialiste reparaît et la théorie politique trouve dans la thèse musicale son application ou son prolongement. Avec une assurance, une netteté peut-être plus favorable aux spéculations esthétiques que conforme à la réalité, Mazzini coupe la musiqne en deux : il range d'un côté la mélodie ; l'harmonie de l'autre. Il tient la première pour la représentation de l'individu ; il fait de la seconde le signe du nombre. Ainsi se vérifie pour lui, dans l'ordre de la musique, la grande loi d'antagonisme ou d'équilibre à laquelle le monde entier est soumis. « Deux principes éternels régissent toutes choses ; ils opèrent constamment et l'emportent tour à tour dans tous les problèmes qui

préoccupent depuis des milliers d'années l'intelligence des hommes. En toute question deux éléments surgissent et s'opposent l'un à l'autre ; leur double développement sur deux lignes convergentes, forme de siècle en siècle toute la matière de l'histoire. Ces deux éléments s'appellent l'homme et l'humanité, la pensée individuelle et la pensée sociale... Dans la musique, où l'influence des lois générales n'a jamais été étudiée ou soupçonnée seulement, l'action de pareilles tendances est plus manifeste que partout ailleurs. La *mélodie* et l'*harmonie* sont les deux pôles générateurs. La première représente l'*individualité*, la seconde, la pensée *sociale*. Et le parfait accord de ces deux éléments premiers et nécessaires, leur alliance sacrée dans une intention et pour une mission sainte, voilà le secret, voilà l'idéal de la musique européenne, celui que tous, conscients et inconscients, nous invoquons aujourd'hui. »

Dédoublement de la musique en ses deux facteurs : mélodie et harmonie, assimilation de l'une au principe individuel et de l'autre au principe social, voilà sans doute un système un peu trop étroit, un peu trop absolu. Mais, s'il n'enferme

pas toute la vérité, il en contient au moins une part considérable. Il en présente un aspect original, étendu, celui-là justement par lequel on comprend qu'un socialiste ait été charmé, peut-être ébloui. Harmonie et mélodie! Je ne crois pas qu'un autre art se compose, comme la musique, de deux éléments aussi unis et aussi divers; qu'un autre art consiste dans un rapport plus étroit, plus mystérieux et plus changeant. De la mélodie et de l'harmonie tour à tour on a prétendu faire l'essence et comme l'âme même de la musique. Par la suprématie de l'une ou de l'autre on a distingué les diverses périodes de l'histoire. La critique, la philosophie, la psychologie ou la métaphysique musicale ne cherchent qu'à les séparer l'une de l'autre, afin de les interroger à part et de les mieux entendre. On ne s'accorde pas plus sur la nature ou la beauté que sur les droits, la mission ou la vertu respective de chacune. Les uns, comme Lamennais, fondent la distinction, ou plutôt, — car il sacrifie l'une à l'autre, — l'inégalité de la mélodie et de l'harmonie sur l'inégalité du monde intellectuel et du monde inorganique. Pour eux, « l'harmonie ou la science des accords exprime le monde

inférieur et les rapports des êtres dans ce monde, » tandis que la « mélodie est l'expression des êtres intelligents et d'eux seuls[1]. » Pour d'autres, tels que Mazzini, la musique se partage non pas entre la matière et l'esprit, mais entre l'individu et la foule. Et encore une fois, si de tous ces points de vue, il n'y en a pas un d'où se découvre la vérité tout entière, il n'en est pas un non plus d'où l'on n'aperçoive un fragment et comme un éclat de vérité.

Ayant ainsi divisé la musique en deux royaumes, Mazzini la distribue entre les deux nations souveraines. Le génie de l'Italie est avant tout mélodique et par conséquent individuel ; l'harmonie au contraire, représentative de l'idéal social (*pensiero sociale*), forme le trait essentiel du génie allemand. Et cela encore est vrai, bien que d'une vérité sommaire et d'ailleurs soumise par Mazzini lui-même à de justes restrictions. « Je ne parle, dit-il, en cet essai de parallèle, que de caractère prédominant. Il n'y a pas d'école où la prédominance de l'un des deux éléments de la musique entraîne l'exclusion totale de l'autre.

1. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III (*Musique*).

Fût-ce dans la musique italienne... il peut arriver que l'harmonie entreprenne et même l'emporte sur sa rivale. Et dans la musique allemande, en particulier chez Beethoven, il n'est pas rare que la mélodie s'élève, divinement expressive, au-dessus de l'harmonie, qui n'en reste pas moins le principal caractère du génie allemand. »

A l'appui de sa double thèse, ainsi limitée, Mazzini cherche dans l'esthétique et dans l'histoire des raisons qui ne sont pas toutes également bonnes. Il s'abuse d'abord, lorsqu'il fait de l'individualisme le principe et l'âme même du moyen âge. C'est la Renaissance au contraire, c'est-à-dire l'esprit de réaction contre le Moyen-Age, qui se donna pour idéal le développement complet et au besoin exorbitant ou monstrueux de l'individu. La *virtù* ne fut que l'exaltation, la folie de cet amour ou de ce culte de la personnalité, qui dans l'ordre de la musique se manifesta par l'avènement et le triomphe d'abord du récitatif, puis de la mélodie italienne. Mais si Mazzini s'est mépris sur les origines, il a mieux vu les caractères. Il a très bien reconnu dans l'art italien la présence et la puissance du moi, d'un moi

jaloux, capricieux et despotique. « La musique d'Italie est dominée par la sensation, par l'éclat rapide et violent. Elle se place au milieu des objets ; elle en reçoit une impression qu'elle nous rend embellie et divinisée. Lyrique jusqu'au délire, passionnée jusqu'à la frénésie, rapide en ses modulations, sans nul souci des régions intermédiaires ou moyennes, elle saute, elle bondit d'une pensée, d'une passion à l'autre, de la joie à la douleur, du rire aux larmes, de la colère à l'amour, du ciel à l'enfer, et, toujours puissante, toujours émue, toujours exaltée, sa vie est double de toute autre vie. Tout en elle est mouvement, transport, émotion ; rien n'est idée, durée, habitude. Elle n'a d'autre objet, d'autre foi qu'elle-même. » Elle ne se domine et ne se dépasse pas. « L'art pour l'art, voilà sa formule suprême. D'où son manque d'unité, sa démarche inégale et sans suite. Elle porte en elle des forces mystérieuses qui, rassemblées et dirigées vers un but, soulèveraient le monde. Mais ce but, où est-il ? Où donc est le point d'appui, où le lien entre les sensations innombrables et les innombrables mélodies qui les représentent ? Comme Faust, la musique italienne a parcouru tout l'univers ;

mais le centre, mais l'âme, mais le Dieu de cet univers, elle ne l'a jamais connu. »

Pour représenter intégralement cette musique, pour en être en quelque sorte le symbole personnel, vivant et parfait, mais aussi le dernier symbole, il fallait un homme. Rossini parut. Il fut la mélodie elle-même, la mélodie libre et souveraine. Il fut, dit Mazzini, le géant, « le Napoléon d'une époque musicale. » Mais si grand que Mazzini voie son illustre compatriote, il le mesure pourtant et le définit : « Il ne faut ni méconnaître ni exagérer la part de Rossini dans le progrès de la musique ; sa mission n'excède pas les bornes d'une période qui nous paraît aujourd'hui finie ou finissante. Cette mission était de *conclure* et non d'*inaugurer*. Il n'a ni détruit ni changé le caractère ancien de l'école italienne ; il l'a consacré à nouveau. Il n'a pas introduit un élément inconnu ; il a porté l'élément qui dominait au plus haut degré possible ; il l'a poussé jusqu'à ses dernières conséquences ; il l'a réduit en formule et replacé sur le trône d'où les pédans avaient prétendu le chasser, sans songer seulement qu'en abolissant un régime, on s'oblige à le remplacer par un meilleur. »

L'œuvre de Rossini, voilà pour Mazzini le dernier sommet du génie italien. « L'individualité siège sur cette cime; l'individualité libre, effrénée, fantastique, ayant pour expression la mélodie brillante, déterminée, évidente comme la sensation même qui l'a suggérée. Chez Rossini, tout est apparent, défini, saillant... On dirait que les mélodies rossiniennes sont taillées en relief... Cette musique sans ombre, sans mystères sans clair-obscur, exprime des passions décidées, énergiquement ressenties... Mais les nuances et les degrés, les transitions et les alentours, l'enveloppe ou l'atmosphère du monde invisible, cela, dans la musique italienne, est peu de chose ou n'est rien... Rossini, et avec lui l'école italienne qu'il résume, représente l'homme sans Dieu, les puissances individuelles sans une loi suprême qui les rassemble, sans une idée qui les organise, sans une foi éternelle qui les consacre. »

Rebuté par la personnalité sensuelle, profane et surtout égoïste, de la musique italienne, Mazzini se tourne vers l'école allemande. Là du moins, dans l'harmonie, dans la symphonie, dans les éléments composés et les

forces collectives qui constituent le génie allemand, va-t-il trouver ce qu'il cherche sans trève : une pensée humaine et religieuse à la fois, un idéal vraiment et largement social ? Oui sans doute. Il aimera la musique allemande, il la bénira pour tout ce qu'elle contient de pieux et de pur ; pour tout ce qu'elle enlève ou reprend à la matière, aux sens, afin de le rendre à l'esprit. Quand elle est mélodie, la musique allemande ne l'est point à la façon de la musique italienne. « Celle-ci définit la passion, elle nous l'impose et elle l'épuise ; l'autre (l'allemande) nous la présente voilée, mystérieuse, telle enfin qu'elle ne nous laisse qu'un souvenir, avec le désir, le besoin même de rappeler et de reconstituer en nous son image. La mélodie italienne nous entraîne de force jusqu'aux dernières limites de la passion. *La musique allemande est une musique de préparation*... elle nous enveloppe, nous emprisonne dans un réseau de nuances et de gradations ; elle nous baigne et nous berce d'un flot harmonieux. Elle éveille notre âme et l'élève... Mais, quand elle s'est tue, nous retombons dans le monde réel avec la conscience d'un autre monde qu'on nous a montré de loin, sans nous

y introduire, avec la conscience d'avoir touché, sans le franchir, hélas ! le seuil d'un grand mystère. Il manque à la musique italienne la pensée qui sanctifie toute entreprise, la pensée morale qui met en jeu les forces de l'esprit, l'idéal de la mission à remplir. Ce qui manque à la musique allemande, c'est l'énergie pratique et l'instrument matériel ; ce n'est pas le sentiment de la mission, mais c'en est en quelque sorte la formule. »

Tout cela sans doute est incomplet, souvent discutable, et plus souvent obscur. Plus d'un rayon pourtant traverse l'ombre et soudain l'illumine. Ici encore Mazzini a vu et prévu. « La musique allemande est une musique de préparation. » Ces mots, que nous avons soulignés à dessein, ne sont pas vrais de toute musique allemande ; ils le sont du moins de certaine musique, et le progrès, ou l'évolution de l'art germanique les a de plus en plus justifiés. Le génie d'un Bach, d'un Mozart, d'un Beethoven, autrement dit le génie classique, échappe à cette définition ; elle s'impose, au contraire, au génie d'un Wagner et de ses successeurs. Elle résume un des aspects et comme un des modes par où la mélodie germa-

nique, j'entends celle d'hier et celle d'aujourd'hui, nous apparaît le plus contraire à la mélodie italienne. L'une prépare et l'autre accomplit. Définie et définitive, celle ci s'impose du premier coup ; celle-là, moins formelle, moins concrète, s'insinue peu à peu et nous gagne. Toutes les deux se partagent en quelque façon la représentation de la vie et de la vérité ; chacune résout à sa manière deux antinomies profondes : celle de l'être et du devenir, celle de l'individu et du nombre.

Pour arriver à la représentation intégrale et à la solution unique, il faut que les deux écoles se réconcilient et se fondent. Alors se réalisera la musique universelle; alors « les deux éléments qui forment encore deux mondes séparés s'uniront pour n'en faire qu'un seul. La sainteté de la foi qui distingue l'école allemande, se mêlera, pour la consacrer et la bénir, à l'énergie qui frémit dans l'école italienne, et l'expression musicale aura retrouvé ses deux termes essentiels, la pensée individuelle et l'universelle pensée. »

Ainsi cet Italien souhaitait pour le génie de sa race quelque communication du génie allemand.

Trente-cinq ans plus tard et comme pour répondre, même sur ce point, à l'appel de son précurseur, le plus Allemand des grands Allemands devait rendre à l'Italie un réciproque hommage. En 1871, après le succès de *Lohengrin* à Bologne, Wagner, écrivant à M. Arrigo Boito, rêvait à son tour d'unir l'un et l'autre idéal. Après avoir célébré le spiritualisme de la musique allemande, qui, « dégagée des enchantements de la forme et de la beauté, n'aspire plus qu'à l'immatérialité de l'esprit, » Wagner ajoutait : « Pourtant un mouvement secret nous avertit que nous ne possédons pas l'essence intégrale de l'art; une voix intérieure nous dit que l'œuvre d'art, pour être complète, doit satisfaire aussi les sens, toucher toutes les fibres de l'homme, l'envahir tout entier comme un torrent de joie... S'il faut, — et peut-être le faut-il, — un nouvel hymen entre les peuples, nul ne nous sourirait plus que celui du génie italien avec le génie allemand. Et si mon pauvre *Lohengrin* doit être le héraut de ces noces idéales, c'est vraiment qu'il était réservé pour une admirable mission d'amour. »

Ces noces s'accompliront-elles jamais? Comme dit Mazzini lui-même : « *È utopia codesta?* Tout

cela n'est-il que chimère? » Il est presque inévitable que la question se pose et que le doute s'élève au terme d'une étude d'art, surtout de musique, lorsqu'elle a porté sur les idées, les principes et les théories. Toujours le mot de Veuillot : « Mazzini a entrevu quelque chose. » Mais qui donc, en ces mystérieuses régions de l'esthétique musicale, qui donc fait jamais plus qu'entrevoir? Mazzini, le premier, se rendait compte et de l'épaisseur des ombres et de la faiblesse de nos regards. Il a donné pour épigraphe à sa *Philosophie de la musique* la dédicace trouvée par l'apôtre dans Athènes : « Au Dieu inconnu. *Ignoto Numini!* » Ces deux mots, s'ils définissent la musique, semblent nous dispenser, nous interdire même ou nous défier de savoir. Mais ils nous donnent une autre leçon. S'ils nous défendent la science, ils nous conseillent la foi. « La musique, a dit encore Mazzini, c'est la foi d'un monde dont la poésie n'est que la philosophie supérieure. » De toute sa philosophie à lui, de toute sa philosophie musicale, voilà peut-être la vérité la plus haute et la meilleure à retenir. Voilà la formule qui définit, par rapport à la musique, le mode ou le procédé de notre connaissance. Tout ce qu'on

peut savoir de la musique n'est rien auprès de ce qu'on en peut sentir. Sa puissance est irrésistible et sa nature est presque ignorée. Que Mazzini ait annoncé Wagner; qu'un révolutionnaire ait appelé, même en musique, la révolution, et qu'il l'ait prédite avec exactitude; qu'un socialiste ait reconnu dans la musique la vertu sociale qu'elle contient en effet, et qu'il l'ait exaltée, ce ne sont là que des vues ou des visions, — et des prévisions, — partielles et secondaires. C'est un mouvement, ou un changement, deviné; c'est une qualité découverte ou rappelée; le fond, l'essence même demeure impénétrable. Lamennais demandait un jour : « Quelle relation de cause à effet l'esprit peut-il concevoir entre les ondes sonores, les vibrations de l'air, de l'eau, ou des molécules d'un corps solide, et les sensations, les pensées consécutives à ces vibrations? » Voilà, formulée dans l'ordre de la musique, la question suprême, l'unique et totale question, celle de l'esprit et de la matière. Ne pas répondre à celle-là, c'est presque ne répondre à aucune. Mazzini ne l'a pas posée. Devant la dernière et la plus profonde énigme de la musique, il a gardé le silence. Comme l'enfant à genoux et chantant son hum-

ble cantique, il s'est contenté de dire : « O mon âme, adore et tais-toi ! » Je doute s'il faut l'admirer davantage parce qu'il a compris ou parce qu'il a cru, pour son intelligence ou pour sa foi.

Février 1899.



UN

GRAND MUSICIEN CONSERVATEUR

LE *REQUIEM ALLEMAND* DE JOHANNÈS BRAHMS

A Mlle J. Botzum.



UN GRAND MUSICIEN CONSERVATEUR

LE *REQUIEM ALLEMAND* DE JOHANNÈS BRAHMS

De l'aveu général, le *Requiem allemand* est le chef-d'œuvre de Brahms. A trente années de distance, cette musique apparaît très pure, très pieuse, à la fois puissante et douce. Volontairement isolée, contemporaine et indépendante de la réforme wagnérienne, on dirait qu'elle l'ignore ou la dédaigne. Elle ne proteste pas ; elle atteste seulement qu'en dehors d'un mouvement en apparence irrésistible, au-dessus d'un flot qui menaçait de tout engloutir, quelque chose de grand a pu naître, et demeure. Le *Requiem allemand* c'est un sommet très haut, très fier, et non submergé.

Musicien conservateur, qu'est-ce donc que ce musicien a conservé ? Tout simplement l'un des modes et comme l'une des catégories les plus admirables de la pensée humaine s'exprimant par les sons : le génie classique allemand. Pour constituer ce génie collectif, il fallut tour à tour le génie particulier d'un Bach, d'un Haydn et d'un Mozart; celui d'un Beethoven, pour le porter d'un seul coup à la dernière puissance et le fixer dans la beauté parfaite, absolue. Plus facile à analyser qu'à définir, il semble qu'en musique aussi bien qu'ailleurs, l'esprit classique se reconnaisse d'abord à une sorte d'équilibre entre le sentiment et les formes par où le sentiment se manifeste. Ainsi Beethoven est certainement allé plus loin que pas un de ses devanciers dans l'expression de l'âme humaine ; jamais pourtant il n'en a rien exprimé que dans une forme très ferme, trés arrêtée, que la passion remplit sans doute, mais qu'elle ne déborde jamais et ne fait jamais éclater. C'est par là que Beethoven aujourd'hui nous apparait comme le dernier des classiques, et le plus grand. Autant que l'accord entre les formes et le fond, l'art que nous essayons de caractériser aime la régularité, voire la sy-

métrie des formes elles-mêmes ; il cherche l'unité plutôt que la division ; au lieu de dissoudre, il rassemble. Il préfère au menu détail, fût-ce le plus vrai, le plus vivant, la généralisation et les grands partis pris. Il compose et dispose avec une logique souveraine, avec une raison presque raisonnante, « des groupes naturels et distincts, des ensembles clos et complets, dont aucun n'empiète ni ne subit d'empiètement [1]. » Il a pour signes distinctifs « l'ordonnance, la suite, le progrès, les transitions ménagées et le développement continu [2]. » Enfin, comme l'a dit Gœthe excellemment, — et ce dernier trait achève, si même il ne la domine, l'analyse ou la comparaison, — le classique est sain, le romantique est malade. Or, dans la musique allemande, jusqu'à Beethoven inclusivement, il n'y a pas trace de maladie, pas même de malaise ; rien de pâle, rien de faible, rien de fiévreux, rien de nerveux surtout. Avec Schumann seulement (et non pas avec Mendelssohn), apparaissent les premiers symptômes et les premiers troubles, les premiers signes au moins que les temps anciens

1. Taine.
2. *Id.*

sont accomplis et que l'idéal s'est déplacé. Wagner a renouvelé la musique plus profondément encore que Schumann, et l'abime qui sépare le génie classique du nôtre, c'est le maître de Bayreuth qui l'a creusé. Wagner, dit-on, est l'héritier de Bach et de Beethoven, et sans doute on a quelque raison de le dire. Il y a plus d'un rapport entre le système du *leitmotiv* et les principes essentiels de la fugue et du contrepoint. Wagner a pu, d'autre part, se vanter d'avoir « jeté dans le lit du drame musical le torrent de la symphonie. » Encore faudrait-il s'entendre ici précisément sur la nature de la symphonie chez le musicien de l'*Héroïque*, ou même de la *Symphonie avec chœurs*, et chez le musicien de *Tristan*. Mais si Wagner peut, d'un certain point de vue, paraître l'héritier sous bénéfice d'inventaire de Beethoven, sous des angles beaucoup plus nombreux il se révèle comme son inconscient mais irréconciliable contradicteur. Pour son disciple, ou son successeur, (le titre d'héritier est si lourd !) Beethoven eût plutôt reconnu parmi nous un Saint-Saëns, un Brahms parmi ses compatriotes. Dans l'œuvre que nous étudions aujourd'hui, rien ne se rencontre qu'on ne retrouve

chez Beethoven. Entre l'auteur de la *Messe solennelle* et celui du *Requiem allemand*, la différence est de degré, mais non pas de nature. Les notes sublimes de l'un donnent chez l'autre leurs harmoniques. Wagner est un grand novateur, Brahms est un gardien auguste, et l'analyse de son œuvre fera mieux sentir que d'abstraites définitions, tout ce que de la forme classique son génie moderne a pu tirer encore de vie impérissable et d'éternelle beauté.

Vous plaît-il de commencer par le commencement, non seulement par celui de l'œuvre même, mais par le commencement de toute musique, par l'élément ou le principe, par l'atome ou la cellule vivante : la mélodie ? Partout, et dès le premier morceau du *Requiem*, elle offre les signes de la mélodie classique, et classique allemande. Moins immédiate et spontanée, moins extérieure, et, pour ainsi dire, moins plastique que la mélodie italienne, elle ne jaillit pas comme celle-ci d'un seul jet. Une ritournelle, que le chant lui-même ne fera que reproduire, n'expose et n'impose pas ce chant d'abord et en bloc. De quelques mesures, de quelques lignes préparatoires, l'idée se dégage indirectement et

comme de biais. Elle se définit et se cristallise par degrés. Elle est une somme et un résultat. Les derniers thèmes de Beethoven (par exemple, dans la Messe en *ré*, celui de l'*Agnus Dei*) se présentent de cette façon. Autrement préparé qu'un chant italien, un tel chant est aussi plus composé. Il n'est pas beau de cette beauté surtout individuelle que possède une mélodie italienne : soit le *Kyrie* d'un *Requiem* très différent, celui de Verdi. Certes la phrase de Brahms est mélodie ; à cette mélodie pourtant la polyphonie est nécessaire et comme consubstantielle. Les autres parties vocales et les instruments font plus que l'accompagner : ils la complètent et, dans une certaine mesure, la constituent. Elle est un groupe et une association. Une atmosphère, ou plutôt une draperie l'enveloppe ; elle n'étale point au soleil la seule nudité de ses formes superbes. Et puis elle frappe, elle saisit moins d'abord qu'elle ne s'insinue par degrés ; on la soupçonne, on l'aperçoit, on la découvre ; sans avoir ému nos sens, il arrive qu'elle a conquis notre esprit, touché notre cœur, et, ne nous ayant jamais troublés, elle ne nous lassera jamais.

Cette mélodie n'a rien de commun non plus avec la mélodie wagnérienne. S'il n'est pas vrai que Wagner ait aboli la mélodie, il est certain que par les conditions mêmes de son drame, par le mode de représentation des caractères, par l'usage et l'abus du *leitmotiv*, il s'est vu contraint d'abréger la mélodie et de la réduire. Elle est devenue souvent entre ses mains, au lieu d'un corps organisé, complet et solide, une matière, une pâte inconsistante et souple, bonne pour prendre incessamment toutes les formes et n'en garder presque jamais aucune. Il y a dans la mélodie de Brahms quelque chose à la fois de plus cohérent et de plus copieux. Il faut à tel ou tel thème du *Requiem* deux pages pour s'énoncer et s'épancher tout entier. Voilà le grand parti pris dont nous parlions plus haut. Voilà la démarche de l'esprit classique, suivant de proche en proche et jusqu'au bout une idée qu'il s'agit d'exposer et d'épuiser ; idée unique, seule maîtresse d'une strophe, d'une période, d'un morceau, qu'elle occupe et qu'elle anime seule. Cette idée enfin — et voici le système des « groupes naturels et distincts, des ensembles clos et complets, » — cette idée, aussi loin qu'elle

s'étende, se définit pourtant et s'enferme elle-même entre des limites précises. Trop souvent la mélodie de Wagner est en quelque sorte un admirable milieu. dont le commencement se dérobe et dont la fin nous échappe ; elle a les pieds très avant dans le sol et cache son front dans les nues. De l'autre mélodie au contraire, celle de Brahms comme celle de Beethoven, l'économie se découvre tout entière et peut se mesurer. Elle est une figure sonore qu'on détache, qu'on isole et dont on fait le tour.

Classique par la nature et la constitution des idées musicales, le *Requiem allemand* ne l'est pas moins par le mode de développement de ces idées, je veux dire par la symphonie. Brahms excelle sans doute à tirer d'un thème tout ce que ce thème peut fournir ; pour le tourner, le retourner, le combiner avec lui-même par dédoublement ou par augmentation, il emploie en maître toutes les ressources, tous les procédés de la fugue et du contrepoint. Mais il fait autre chose encore. Au lieu de s'acharner comme Wagner sur un motif identique, bien qu'incessamment renouvelé, il déduit de la mélodie primordiale et dominante, comme Beethoven, des

mélodies secondaires et dérivées, mais possédant chacune son intérêt et sa beauté propre. Il crée ainsi l'unité du sentiment beaucoup moins par l'exploitation opiniâtre d'une formule unique, que par la profusion de formes variées bien que similaires. Il introduit ainsi dans le développement symphonique l'ampleur, l'abondance et la liberté.

Parmi les autres principes de la doctrine classique, nous n'en trouverons pas un seul auquel Brahms ne soit demeuré fidèle. Il n'est pas une force, créée par le génie des vieux maîtres, que ce maître d'hier ne dirige et ne règle dans le sens et selon l'esprit de la tradition et du passé. Loin de sacrifier le chant à l'orchestre, le plus cher souci de Brahms est de l'y associer. Il assure entre les deux interprètes l'harmonieux partage de l'expression et de la beauté. Quelquefois, (introduction du *Requiem*), les voix et les instruments alternent, se prêtant et se reprenant tour à tour la mélodie. Ailleurs (dans la marche funèbre), les instruments exposent un thème les premiers, et seuls. Bientôt les voix y ajoutent un thème nouveau, mais facilement conciliable avec le premier parce qu'il en procède, parce qu'il y

était déjà contenu et comme impliqué. Ainsi l'entrée du chant dans la symphonie se fait toujours en conformité, jamais en opposition avec celle-ci ; c'est toujours en alliées que se présentent les voix, jamais en indifférentes, encore moins en rebelles.

La tonalité, comme la mélodie, est classique chez le musicien du *Requiem allemand*. Elle l'est parce qu'elle change peu ; elle le demeure encore alors même qu'elle change, et jusque dans sa façon de changer. Au point de vue tonal, avec Brahms, nous savons toujours où nous en sommes, et nous le savons tout de suite. Soit pour établir une tonalité, soit pour la maintenir, il l'appuie sur des pédales immuables, impassibles, qui portent sans rompre, sans plier même, les ordres ou les étages superposés de l'architecture sonore. Toute une fugue, et laquelle ! repose ainsi sur une seule note, mais laquelle aussi ! Non, elle ne repose pas : elle se meut et se déroule, elle déploie en sa plénitude une vie et une force que la note inflexible soutient et contient à la fois. En nos jours de mélodie équivoque et de tonalité douteuse, on aime à retrouver, sous le sol qui trop souvent ailleurs se dérobe et fuit, les

assises primitives et le roc inébranlé. Être, et sentir qu'on est fermement, décidément, dans un ton, c'est à-dire dans un ordre ; que cet ordre, s'il n'a rien de rigoureux, a du moins quelque chose de stable, voilà pour l'oreille et pour l'esprit une sécurité, un repos, que depuis longtemps ni l'un ni l'autre ne connaissent plus.

A cette impression de durée, la discrétion et la prudence des modulations ajoute encore. Brahms, pour changer de ton, use de précautions délicates. Il ne brusque et ne heurte rien. Je renverrais volontiers nos chercheurs de modulations hétéroclites à l'une des grandes pages du *Requiem :* celle où se répand de proche en proche l'éclat des trompettes du dernier jugement. Entre les deux tons ici le passage était périlleux. Il faut voir de quelle démarche simple, par quelle suite de degrés solides et comme taillés dans un marbre pur, la musique a su le franchir. Brahms a du goût pour les consonnances successives ; il aime quelquefois à moduler sans troubler, ne fût-ce que d'un seul accord de septième, la paix où des séries d'accords parfaits nous plongent par la continuité même de leur perfection.

Épris des ordonnances régulières, Brahms ne

s'interdit ni les reprises symétriques, ni la répétition des paroles, que les modernes condamnent avec sévérité. Admissibles et souvent efficaces, même dans la musique de théâtre, les redites verbales produisent dans une œuvre lyrique les plus admirables effets. Une seule strophe, un seul verset peut suffire alors à tout un morceau. Autour de la formule, ou mieux de la forme intellectuelle et littérale unique, la musique prodigue les formes sensibles ou passionnelles ; il lui appartient de donner à quelques mots, toujours les mêmes, des aspects multiples et des vertus changeantes, une puissance d'expression et d'émotion indéfiniment renouvelée.

Une page, disions-nous, ou seulement une mélodie de Brahms est classique, parce qu'on y distingue sans peine un commencement, un milieu et une fin. Dans le *Requiem allemand*, les fins surtout sont admirables. Je ne sache pas qu'un grand musicien ait jamais rendu par de plus nobles et plus sereines désinences l'idée et le sentiment de la fin : sentiment universel, idée nécessaire « Seigneur, chante une voix, Seigneur, enseigne-moi que je dois finir ! » La musique nous l'enseigne, et magnifiquement, parce qu'elle finit

elle-même, parce qu'elle sait finir. On meurt longtemps, disait Joubert. Les mélodies de Brahms meurent ainsi : d'une mort prévue, acceptée, j'allais dire aimée, en un mot « de leur belle mort. » Cadences vraiment parfaites, celles-là ; non pas « trompeuses, » mais fidèles ; cadences que maintenant on méprise, mais que chérissaient les maîtres d'autrefois. Brahms nous les fait désirer et nous soupirons après elles ; mais plutôt que de nous les dérober toujours, toujours il nous les accorde. Il en prolonge volontiers la douceur apaisante et le calme enchantement. Chaque morceau, chaque mélodie nous assure en se terminant, qu'il est pour nous aussi quelque part un terme, un accomplissement et une consommation. Toute fin, dit-on, est triste. Mais non pas ces fins délicieuses, fins sans trouble ni crainte, fins souriantes et consolées, où s'affirme et se résume la pensée générale d'une œuvre consacrée à l'éternel repos.

Parmi les huit grandes pages, presque toutes égales et toutes diverses en beauté, qui forment le *Requiem allemand*, il en est deux où l'esprit classique, tel que nous venons de l'étudier, se manifeste avec un éclat singulier. Voici le texte,

déjà cité, de la première : « Seigneur, enseigne-moi que je dois finir, que ma vie a un but et qu'il me faudra partir d'ici! » Que cette phrase soit mélodique, il serait superflu de le démontrer. Elle s'impose comme telle tout de suite et tout entière. Elle se découpe et s'enlève sur le fond très sobre et très sombre des harmonies. Chantée d'abord à découvert, c'est une mélodie vocale. C'est, de plus, une mélodie tonale : fortement établie dans un ton, elle n'en sort pas, et, ne portant guère que sur la tonique et la dominante, elle prend l'une pour base et l'autre pour pivot ou pour charnière. Mélodie classique, elle se divise en deux périodes équivalentes ; elle a deux sommets à peu près pareils. Elle ne procède pas non plus par larges intervalles et par sauts ; il y a dans son allure quelque chose de progressif et de continu. Enfin cette phrase qui chante est aussi une phrase qui parle. Admirable de prosodie et d'accent, la musique ici communique au signe intellectuel, au langage, tout ce qu'elle contient en soi de vertu sensible, passionnelle et morale. Durée, hauteur, intensité des sons, elle proportionne tout à la valeur des mots, et, note par note, presque syllabe par syllabe, il serait aisé

de faire voir comment la logique d'une telle mélodie en égale la beauté.

A la phrase dite par une seule voix, la même phrase répond, redite par quatre voix. Et cela encore est classique; cela encore est l'une des figures de l'ancienne loi, l'une des formes ou l'un des modes peut-être éternels du génie musical. Rappelez-vous dans Bach, dans Beethoven, tant de sublimes dialogues, où revit l'idée antique du chœur. Mais le chœur d'Eschyle ou de Sophocle ne répondait qu'à l'unisson. La polyphonie vocale a multiplié la beauté, sans détruire l'unité, de ces nobles répliques. Quatre voix ici chantent ensemble, et chacune chante pourtant; leurs chants divers ne sont qu'un chant. Admirable hiérarchie: un interprète ou un médiateur, et la foule. Égal en ceci aux plus grands, Brahms a compris et marqué la distance entre l'âme qui conduit, qui commande, et les âmes qui ne font que suivre et s'associer. Dans la strophe solitaire, il a mis la force, l'autorité, l'enthousiasme et la flamme; dans la strophe commune, la déférence, l'humilité, presque la crainte. La mélodie harmonisée à quatre parties, la démarche moins hardie et plus étouffée de l'accompagnement, le dédoublement

du rythme, l'énergie de la déclamation réduite à la douceur d'une psalmodie ou d'un murmure, tout cela constitue entre le solo et le chœur des différences profondes. « Seigneur, enseigne-moi que je dois finir! » Oui, la foule après son chef, ou son prêtre, demande bien à Dieu la même leçon ; mais elle la demande avec moins d'assurance, et quand à la voix mâle du baryton succède le chœur, où se distingue la voix des contralti, des soprani, on dirait que des femmes, des enfants, de jeunes et faibles créatures, tout en s'unissant à la rude prière, ne le font cependant ni sans trouble ni sans effroi.

Puis un développement très bref et tiré de l'idée mère amène une reprise qui n'est pas strictement une répétition. Le chant demeure identique, mais non l'orchestre. Comme si l'angoisse, la détresse de la multitude avait gagné jusqu'au récitant, l'accompagnement si ferme et si carré tout à l'heure, se change en un long frisson de timbales, des ces timbales que Brahms autant que Beethoven lui-même a su faire tragiques. De ce fond obscur jaillit de temps en temps le mince éclair d'un arpège. Plus tremblantes, les voix s'unissent encore; un grand cri de terreur leur

échappe, et sur la tonalité maintenue, sur le rythme inaltéré jusqu'à la fin, le repos et le silence descendent lentement.

D'un autre morceau du *Requiem*, l'économie et l'équilibre ne sont pas moins admirables. « Vous êtes maintenant dans la tristesse, mais je vous reverrai et votre cœur se réjouira, et nul ne vous ravira plus votre joie. » Cette unique promesse remplit deux grandes pages de la partition; deux pages qui ne sont qu'une seule mélodie, mais si longue, si belle, si harmonieusement distribuée, qu'il convient de l'analyser avec soin. Mélodie véritablement beethovénienne, celle-là : d'abord par une fugitive réminiscence de l'*Agnus* de la Messe en *ré;* et puis, et surtout, par l'ampleur et l'effusion du chant, par l'extraordinaire portée de la courbe ou de la voûte sonore. De cette voûte, tous les points s'entre-tiennent étroitement; de ces pierres qui chantent, il n'en est pas une qui ne soit nécessaire et qui, venant à manquer, n'entrainât la ruine de tout l'édifice. La phrase, en se développant, s'arrête quelquefois, mais à chaque arrêt nous sentons qu'elle n'est pas achevée ; elle a son dessein, qu'elle doit remplir; il semble qu'elle sache elle-même, et

nous en avertisse, où et comment elle est destinée à finir. Chacune de ses haltes est un repos, jamais un écart, et s'il faut deux pages à cette mélodie pour nous conduire seulement de la tonique à la dominante, en cheminant avec elle nous admirons la noblesse et la sûreté de sa démarche, sans nous apercevoir un moment de la longueur du chemin.

Cette page insigne débute par un court prélude d'orchestre. Il est fait des notes les plus importantes, je veux dire celles qui correspondent à la pensée et aux paroles maîtresses : « Je vous reverrai, *Ich will euch wiedersehen* ; » pensée de consolation, promesse du retour et du revoir divin. Et dans la figure même, dans le double mouvement de ce peu de notes, il y a quelque chose qui semble revenir en effet, quelque chose qui, s'étant éloigné, élevé d'abord, redescend aussitôt et se rapproche. Puis la voix commence à chanter : « Vous êtes maintenant dans la tristesse. » *Traurigkeit !* ce grand mot allemand si profond, si mélancolique, est répété trois fois, et chaque fois la musique y insiste davantage et plus tristement. Voilà la première période ; dans le grand édifice total, voilà le premier édifice,

plus petit mais déjà parfait. Et dans la phrase mélodique aussi bien que dans la phrase verbale, voici le trait d'union entre les deux membres, voici le point de partage: « Vous êtes maintenant dans la tristesse, *mais* je vous reverrai. » Ce *mais* (*aber... aber*) est le sommet d'où les deux aspects, les deux versants de l'idée ou du sentiment se découvrent. C'est ici que du fond de la tristesse on voit déjà poindre et monter la consolation, la joie, qui tout à l'heure et sur les mots décisifs : « Je vous reverrai, *ich will euch wiedersehen*, » inondera la mélodie étalée magnifiquement.

Il convenait d'insister sur la structure et presque la syntaxe, au moins sur la logique d'une telle œuvre, pour rappeler que la musique n'est pas, comme d'aucuns le prétendent, sentiment pur, encore moins rêverie ou chimère ; qu'elle est un organisme rationnel autant que passionnel, et que tel mode ou telle catégorie de l'esprit peut se manifester par les sons aussi bien que par les mots. Mais si la musique, et en particulier cette musique, est esprit, elle est âme également, et du génie classique on peut dire ce que Veuillot disait de Dieu : « Encore qu'il ait tout créé avec nom-

bre, poids et mesure, il est amour et non pas mécanique. » L'œuvre de Brahms n'est d'un si grand prix que parce qu'elle est amour. Elle n'est pas un drame, et le *Requiem allemand* diffère essentiellement par là du *Requiem* français de Berlioz ou du *Requiem* italien de Verdi. La musique de Brahms est beaucoup moins action que pensée, méditation, « élévation sur les mystères » : sur le néant de la vie mortelle, sur la réalité et la béatitude de l'éternelle vie. Elle ne donne rien à l'extérieur ; elle s'interdit l'appareil théâtral, fût-ce le plus émouvant et le plus grandiose. Aux foudroyants dialogues que Verdi comme Berlioz établit entre des orchestres de cuivre, aux terribles fanfares qu'ils font sonner tous deux par les trompettes du dernier jugement, Brahms préfère une progression toute puissante, mais toute simple. Où les autres se déploient, il se concentre. Loin de répandre sa force au dehors, il la ramasse au dedans. Encore une fois, ce n'est pas le dramaturge, c'est le musicien lyrique qui triomphe en lui. Vous ne le voyez pas non plus, comme le Verdi du *Libera*, du *Tremens factus sum*, traîner le pécheur aux pieds du juge et le jeter, presque le tordre, dans

les convulsions d'une tragique épouvante. La terreur est bannie de cette œuvre, ainsi que la vengeance, la réprobation, les pleurs et les grincements de dents. *Dies iræ !* ces deux mots qui couvrent de leur ombre une partie de la liturgie catholique et servent comme de fond à d'autres *Requiem*, en celui-ci ne sont pas même prononcés. Et cette omission fait peut-être l'œuvre de Brahms imparfaitement chrétienne, ou chrétienne d'un seul côté, mais du côté le plus lumineux, le plus doux, celui du pardon et de la miséricorde.

Ce n'est pas au moins qu'on puisse adresser à cette musique le reproche de mollesse ou de sentimentalité. Ni la grandeur, ni la sublimité même ne lui manquent. L'une des pages citées plus haut : *Seigneur, enseigne-moi que je dois finir !* donne, avec une gravité qui n'a pas été surpassée, la plus grave des leçons. Pour ceux qui refusent à la musique la faculté de l'analyse ou de la psychologie, le pouvoir d'exprimer les variétés ou les variantes d'un même sentiment, pour ceux-là, ou contre eux, je voudrais établir, — mais je ne peux que la proposer, — une comparaison entre ce memento de notre néant et le *Credo*, nihi-

liste aussi mais autrement, du Iago de Verdi. Peut-être trouverait-on là mieux que la matière d'un vain parallèle : l'occasion et les moyens de prouver que la musique sait caractériser les différents aspects d'un sujet ou d'une idée, et que, par les seuls éléments qui lui sont propres, elle est capable d'opposer l'une à l'autre deux interprétations d'une même vérité, deux aveux, diversement inspirés, du néant que nous sommes, la négation sainte et la négation impie.

Mais la suprême, l'essentielle beauté du *Requiem allemand*, c'est décidément la douceur et la paix. C'est une « longueur de grâce, » une continuité de tendresse qu'on pouvait ne pas attendre d'un maître ailleurs plus inquiet et plus tourmenté. Dès les premiers versets, au lieu du musicien de telle symphonie ou sonate, que nous admirions pour sa véhémence un peu farouche ; un autre musicien, plus grand, à nous s'est révélé. « Heureux, chante l'introduction, heureux ceux qui souffrent ici-bas, car ils seront consolés ! » Et déjà les intonations, les modulations, les harmonies et les cadences, tout répand sur la divine promesse une ombre lumineuse, faite de souriante mélancolie et de joie un peu triste, de la

lassitude présente et du repos espéré. « Heureux ceux qui souffrent ! » La musique multiplie cette assurance avec fermeté, mais avec un peu de réserve aussi, pour ménager les âmes douloureuses, pour ne les point irriter en affirmant sans pitié, sans égards pour leur souffrance présente, aiguë, que cette souffrance est un bien. *Selig! Selig!* Le doux mot allemand revient sans cesse, en appoggiatures caressantes, en notes qui s'appuient ou s'abaissent à des notes inférieures. Il descend, il tombe mollement, comme cette rosée du matin et du soir, que Brahms nous montre un peu plus loin, patiemment attendue par le laboureur.

Ailleurs au contraire la musique monte et s'élance. Sur les sommets une flamme s'allume, très pure, très chaude, et qui fond le cœur. C'est l'admirable éclat sur les paroles : « Ils ont semé dans les larmes, *ils moisonneront dans l'allégresse.* » C'est la reprise, à plein orchestre et à pleines voix, d'une marche funèbre avec chœurs, que j'aime encore mieux faible d'abord et murmurante, que plus loin toute retentissante de clameurs terribles. Quand pour la première fois elle se déroule, elle semble conduire de jeunes dépouilles, mener le deuil d'une vierge ou d'un

enfant. Elle n'a pas alors la pompe héroïque que donne Beethoven à ses cortèges de mort; rythmée à trois temps, elle s'avance plus humble et comme à plus petits pas. Mais elle exprime d'exquises nuances de douleur, et je sais peu de traits aussi touchants que l'entrée des voix féminines, seules à redire avec un triste et tendre étonnement : « L'herbe est flétrie et la fleur fanée. »

Il est telle page de l'œuvre sacrée, où la nature, la terre elle-même sourit. « Que tes demeures sont aimables, ô Seigneur, Dieu des armées ! » Brahms a fait de ce cantique un *lied* ingénu. Avec le seul mot : *Sabaoth*, la grâce de la mélodie ne s'accorde peut-être pas. Mais ce désaccord même est agréable, et par un certain côté très allemand. Brahms se montre bien ici le compatriote et le continuateur non seulement de Beethoven, mais d'un maître plus ancien et plus naïf : de ce Haydn à l'âme pieuse et rustique, dont on a dit que le premier il avait ouvert la fenêtre. Ici de même une fenêtre de l'église, fût-ce en un jour de deuil, s'ouvre sur la campagne, sur une prairie où se dressent des tentes : celles du Dieu des pasteurs, qu'est aussi le Dieu des armées.

Enfin voici la cime la plus haute et d'où l'on

voit le plus de ciel. Voici le chant par excellence de la consolation et de l'espoir ; un chant que n'oublieront jamais, l'ayant une fois entendu, les pauvres âmes orphelines ou veuves ; un chant qu'en pleurant ses morts, on voudrait se rappeler toujours, pour les pleurer moins amèrement. « Vous êtes maintenant dans la tristesse, mais je vous reverrai, votre cœur se réjouira et nul ne vous ravira votre joie. » De tout le *Requiem allemand*, s'il fallait ne garder qu'une seule page, la plus précieuse, voilà celle qu'on devrait choisir. Je ne la relis jamais sans penser à l'un de nos illustres confrères, à celui qui fut le plus cher ami de Brahms et peut-être son plus fervent admirateur. Familier d'un tel homme et d'une telle œuvre, comment le Dr Hanslick a-t-il pu soutenir que la musique ne contient et n'exprime rien, qu'elle n'est autre chose qu'une arabesque, animée sans doute et vivante, mais pourtant une arabesque de sons ? Il n'a donc pas entendu, à l'apogée de cet air, en deux mesures qu'on voudrait pouvoir citer, un cri véritable, un cri divin de miséricorde et d'amour ! Il est donc resté sourd à la ravissante promesse : « Je vous reverrai, » que renouvelle trois fois une voix qui

s'éloigne et s'éteint, mais en promettant toujours ! Non, non, la musique, et cette musique, n'est pas sa propre fin. Elle est signe et symbole. Derrière elle, en elle, il y a la sensibilité, il y a la vie et l'âme. Il y a le pouvoir, — un pouvoir où n'atteint pas la parole, — de consoler, et même de convaincre. Pour moi, je ne sais pas de mots qui me fassent croire plus fermement que ces notes à l'éternel revoir et à l'éternelle paix. Et cette paix, en attendant ce revoir, le *Requiem* de Brahms déjà l'établit en nous. Il nous délivre de l'agitation et du trouble où trop d'œuvres actuelles nous plongent. Nous sommes devenus même en musique, « le peuple inquiet dont parlait le prophète, qui veut toujours être en mouvement et ne sait point se reposer. » Bénis soient les grands artistes qui non seulement nous promettent ce repos, mais dès aujourd'hui nous le donnent !

Octobre 1898.



LA SALLE DU CONSERVATOIRE

A mon père.



LA SALLE DU CONSERVATOIRE[1]

In memoriam loci electi.

Pour des raisons de prudence que l'horreur d'un récent désastre ne permettait pas même de discuter, la Société des Concerts a dû quitter la salle du Conservatoire. Elle s'est transportée dans la salle de l'Opéra, et, jusqu'à la construction des nouveaux bâtiments de notre école de musique, elle continuera de s'y réunir. Pour l'illustre compagnie, ce n'est dit-on que l'exil. Soit, et je veux espérer que ce ne sera pas la mort. Il semble pourtant, il est même certain que quelque chose, et quelque chose de grand, vient de finir. Dans la vieille et glorieuse maison

1. Depuis que ces pages ont été écrites et après une seule session dans la salle de l'Opéra, la Société des Concerts a repris heureusement ses séances dans la salle du Conservatoire.

les exilés ne rentreront plus. Il est muet pour toujours, le nid harmonieux qui vit éclore, il y a soixante-dix ans, les neuf chefs-d'œuvre, alors ignorés, qui dominent aujourd'hui la musique tout entière. Soixante-dix ans, un peu moins de trois quarts de siècle. On a peine à croire qu'il n'ait pour nous que cet âge, l'homme qui nous apparaît déjà comme un ancêtre, presque comme un dieu, là-bas, à l'origine d'un monde.

La voilà vide et veuve de lui, cette salle, j'allais dire cette arche, où jadis il rendit ses premiers oracles. Il est juste, il est pieux de la saluer une dernière fois, à la veille de sa ruine. J'écris ces pages dans la Bibliothèque du Conservatoire, tout près et contre la porte close du sanctuaire abandonné. Il n'y a derrière cette porte qu'une modeste enceinte, quelques pierres et quelques cloisons de bois. Mais dans ce peu de matière l'âme pure des sons a chanté. Entre ces minces parois, merveilleusement sonores, un long miracle de parfaite beauté s'est accompli. Je voudrais essayer de le rappeler, de retenir un moment un idéal qui nous fuit, peut-être pour toujours, et dont ce lieu choisi fut non seulement le témoin, mais l'auxiliaire et le serviteur.

Il y aura soixante-dix ans le 9 du présent mois de mars, que la Société donna son premier concert et que dans la salle du Conservatoire les premiers accords de la symphonie *Héroïque* éclatèrent pour la première fois. C'était bien à celle-là d'ouvrir, un jour de printemps, le cortège fraternel et triomphal. « O ma belle guerrière! » On put la saluer du salut de Shakspeare, jeune elle aussi, victorieuse, et debout sur le seuil des temps nouveaux.

L'avènement de la Société des Concerts fut célébré par les contemporains moins comme une nouveauté que comme une restauration. « Après un trop long interrègne, écrit le chroniqueur du *Journal des Débats*, Euterpe a ressaisi le sceptre de l'harmonie; sa maison de plaisance est toujours dans la rue Bergère. » Avec autant de plaisir, sinon de poésie, la *Revue musicale* assure que « le 9 mars 1828 sera inscrit comme un beau jour dans les fastes de la musique française, et comme l'époque de sa régénération. Non seulement l'exécution y a repris ce cachet de supériorité qui avait donné au Conservatoire une réputation européenne, mais une influence morale de l'ordre le plus élevé s'y est développée et ne peut manquer d'avoir les plus heureux résultats. »

Quels étaient donc ces concerts, dont la nouvelle société venait de reprendre et de relever si vite et si haut la tradition déjà ancienne? C'étaient ceux qu'on nommait les *Exercices d'élèves du Conservatoire.* L'usage s'en était établi dès les premières années de l'*École royale du chant*, fondée en 1784 et devenue par décret de l'an III le *Conservatoire de musique.* Le premier de ces exercices, dont la fortune devait être éclatante et durable, eut lieu le 18 avril 1786 dans la petite salle, longtemps unique, de l'École installée dans l'hôtel des Menus-Plaisirs du Roi. Les élèves y exécutèrent avec succès le *Roland* de Piccini. Cette salle, qui donne sur la rue du Faubourg-Poissonnière, existe encore aujourd'hui. Elle reçut naguère d'illustres visiteurs. Le général Bonaparte s'y est assis; Lucien, frère de l'Empereur, y présida une distribution des prix, et l'Impératrice Joséphine ne dédaigna pas d'y paraître. En 1800, trois séances annuelles y furent organisées, pour l'audition des œuvres des grands maitres. L'exercice du 13 avril 1801 est resté fameux : un morceau de piano fut exécuté par l'élève Zimmermann et un solo de basson par le citoyen Judas, lequel, ayant perdu son instrument à la

bataille de Marengo, eut l'honneur d'en recevoir un autre des mains du ministre de l'Intérieur.

Le succès des Exercices-Concerts augmenta rapidement. Les symphonies de Haydn et celles de Mozart formèrent peu à peu le fond du répertoire. Haydn écrivait en 1806 à Cherubini : « Je vous prie de recevoir mes remerciements et de les faire agréeer aux membres du Conservatoire, au nom desquels vous avez eu la bonté de m'écrire. Ajoutez bien que tant qu'Haydn vivra, il portera dans son cœur le souvenir de l'intérêt et de la considération qu'ils lui ont témoignés. » Le Conservatoire devint, selon Fétis, « le rendez-vous des artistes, des amateurs et des étrangers de distinction. La symphonie y fut exécutée avec un feu, avec une verve de jeunesse qu'on ne retrouvera peut-être plus ». Il était de règle de donner tous les ans pour jeune chef à ce jeune orchestre le lauréat du premier prix de violon. Quand vint le tour d'Habeneck, il fit preuve aussitôt d'une telle maîtrise, qu'on dut lui laisser son commandement. Il l'exerça neuf années de suite, de 1806 à 1815, et c'est pendant cette période qu'il fit exécuter pour la première fois par ses camarades la première symphonie de Beethoven.

La renommée des Concerts du Conservatoire durait encore en 1821. On lit dans le *Journal des Théâtres* du 20 juin : « Ces exercices sont très suivis et méritent de l'être. Il est en effet fort intéressant d'entendre de jeunes élèves exécuter la musique comme des professeurs, et de voir un chef d'orchestre pour ainsi dire encore imberbe, conduire avec un talent que n'ont pas beaucoup de musiciens consommés. » Mais peu après la décadence commença. Supprimé, puis rétabli par le gouvernement de la Restauration, le Conservatoire courut de nouveaux périls. Il s'attira des reproches, des menaces même, qui trouvaient une excuse, un prétexte au moins, dans son état d'abaissement.

Habeneck s'alarma de cette déchéance. Professeur d'une classe de violon, chef d'orchestre de l'Opéra, admirateur enthousiaste de Beethoven, la pensée lui vint de sauver l'école de musique qu'il estimait la première du monde, par le génie du maître que dès lors il regardait aussi comme le premier. Mais d'abord il fallait révéler, confesser le dieu nouveau. Pour assurer son triomphe, rien ne rebuta son serviteur. L'apostolat fut rude. Naguère, au concert des élèves, la pre-

mière symphonie de Beethoven, préparée par les symphonies de Mozart, avait paru leur ressembler; elle passa. La seconde rencontra plus de résistance. C'est en 1821 qu'Habeneck l'inscrivit d'office au programme d'un concert spirituel à l'Opéra. Les répétitions furent orageuses. D'un bout à l'autre de l'orchestre, les musiciens échangeaient leurs observations et leurs plaisanteries; des quolibets se croisaient avec des éclats de rire. Habeneck murmurait tristement : « C'est pourtant bien beau ! » et laissait tomber son archet impuissant à créer l'harmonie ou à commander le silence. Il finit pourtant par obtenir que la symphonie serait exécutée. Elle le fut. Mais à quelle condition ! On remplaça le *larghetto*, déclaré insupportable, par l'*allegretto* de la symphonie en *la*. Celui-ci fut bissé; les autres morceaux n'eurent aucun succès.

Habeneck s'était juré d'expier son involontaire et pieux sacrilège. Quelques années plus tard, il jugea les temps accomplis et le moment venu de venger Beethoven. On sait comment il s'y prit. Au mois de novembre 1826, à l'occasion de la Sainte-Cécile, le chef d'orchestre de l'Opéra pria vingt-cinq ou trente de ses musiciens de venir

déjeuner chez lui et d'apporter leurs instruments : on ferait un peu de musique. Accourus avec empressement, (Habeneck avait la réputation de bien traiter ses hôtes), les conviés trouvèrent sur les pupitres la symphonie *Héroïque*. Attaquée aussitôt, elle commença par se défendre, et avec tant d'acharnement, que l'heure du déjeuner passa sans que personne s'en aperçût. Il était près de quatre heures du soir, lorsque Mme Habeneck, ouvrant à deux battants la porte de la salle à manger, dit à ses convives mourants de faim et de fatigue : « Au nom de Beethoven reconnaissant, vous êtes priés de vous mettre à table[1]. »

Suivant un second témoignage, la symphonie en *la* aurait partagé avec l'*Héroïque* ce que je n'ose appeler les honneurs d'une séance rapportée ailleurs ainsi qu'il suit : « Plus favorablement disposés dans un salon que dans la salle de l'Opéra, où le travail des répétitions n'est pas toujours très divertissant, nous trouvâmes que ces deux symphonies contenaient quelques morceaux assez bien, et qu'étudiées convenablement, rendues par un orchestre plus complet, il n'était pas impossible, malgré un bon nombre d'incohé-

1 Elwart, *Histoire de la Société des Concerts*.

rences, de longueurs et de divagations, qu'elle produisissent quelque effet [1]. »

Elle ne tardèrent pas à le produire. De nouveaux essais furent plus heureux, et de proche en proche la contagion du beau se répandit. Habeneck alors s'ouvrit de ses projets à Cherubini, et le directeur du Conservatoire s'empressa d'y souscrire. Les démarches officielles furent faites et le 15 février 1828, par arrêté du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, ministre de la Maison du Roi, la *Société des Concerts du Conservatoire* était reconnue, organisée et dotée modestement. Recrutée parmi les élèves, anciens ou actuels, et parmi les professeurs, la compagnie formait en quelque sorte une division supérieure de l'école, elle en était la représentation choisie et comme l'éclatante floraison. Les concerts devaient assurer l'application et le triomphe public de la doctrine et de l'enseignement. Ce lien, ou cette filiation, n'a jamais cessé d'unir le Conservatoire et la Société des Concerts.

Habeneck pourtant s'était dévoué moins encore

1. Rapport de Meifred, secrétaire du Comité de la Société des Concerts, cité par J. d'Ortigue dans le *Journal des Débats* du 9 novembre 1852.

à l'intérêt de l'école qu'à la gloire d'un maître. Dans le temple qu'il avait fondé pour Beethoven, il voulut que ce Dieu,

Ce seigneur des seigneurs,
Eût le premier amour et les premiers honneurs.

Il en fut ainsi dès le début ; il en devait être ainsi toujours. La symphonie *Héroïque* jeta le public en des transports d'enthousiasme et de véritable délire. Les applaudissements, les acclamations ne finissaient plus. « Cette symphonie, écrit le chroniqueur du *Journal des Débats*, héroïque de nom et de fait, languissait dans nos bibliothèques, et notre insouciance l'a condamnée pendant vingt ans à un silence bien funeste pour nos plaisirs. » On fit même plus qu'admirer : on alla jusqu'à comprendre, et quand le critique ajoute : « Beethoven a imprimé à cette œuvre une grandeur, une magnificence, une exaltation qui se trouvent de temps en temps modifiées par des phrases d'une mélancolie profonde », c'est là sans doute juger un peu brièvement ; mais après une seule audition, et d'une telle musique, ce n'est pas si mal juger.

Le miracle de l'interprétation fut égal aux

merveilles de l'œuvre : « Tout le monde est animé du même zèle ; tous les archets, toutes les embouchures agissent dans la même intention. » Au dire de notre historien, l'un de messieurs les altos surtout accomplit des prodiges : « Dans ce jour solennel où tous les autres virtuoses ont bien mérité de l'auditoire, s'il faut en distinguer un, je nommerai M. Amédée. Le délire musical le possédait à un tel point, que je commençais à trembler pour ses voisins. Son archet vigoureux abattait les notes, sabrait les accords, pourfendait les doubles cordes, comme jadis la terrible Durandal de Roland moissonnait les têtes des infidèles. La direction lui doit un archet d'honneur. » Artistes, auditeurs, le génie de Beethoven avait envahi et possédait tout le monde. On s'abordait, on se félicitait dans les couloirs ; la foule attendait les musiciens à la sortie pour les acclamer encore et les remercier ; chacun répétait avec un air de surprise et de ravissement : « Il est impossible qu'en aucun lieu de l'Europe on exécute la musique mieux que cela. »

Un maître éminent rappelait devant nous et pour nous, il y a peu de jours, l'éclat et la gloire de cette première heure, dont il fut lui-même un

des plus jeunes, un des meilleurs ouvriers[1]. Il nous disait le travail opiniâtre, la fatigue des répétitions, mais leurs délices aussi, l'ardeur sacrée de la lutte avec le génie rebelle, l'orgueil enfin de la victoire, et les cris, presque les pleurs de joie, lorsque, sous le bâton vraiment prophétique du chef, la vie et la beauté jaillissaient des chefs-d'œuvre nouveaux. Tantôt c'était la symphonie en *ut* mineur, interrompue régulièrement, à l'entrée du finale, par les acclamations et les trépignements. Fétis a même rapporté qu'un jour l'exaltation du public fut telle, que, pour l'apaiser, il fallut promettre que le *scherzo* et le finale de la symphonie seraient répétés à la fin du concert. Tantôt c'était la symphonie en *la*, dont le rythme, conquis à grand'peine, s'emparait si bien de ses vainqueurs, qu'un soir de ballet à l'Opéra, dans un point d'orgue laissé par le compositeur à la fantaisie du soliste, le rythme obsédant revenait de lui-même voltiger sur la flûte de Tulou.

Beethoven, toujours Beethoven. On le voulait

1. M. Eugène Sauzay, ancien professeur de violon au Conservatoire, ancien membre de la Société des Concerts. Il exécuta un concerto de Rode au premier concert, le 9 mars 1828.

désormais tout seul, et tout entier. Le programme du second concert ne portait que son nom. Haydn, Mozart lui-même, pâlirent alors un instant. « En parcourant, écrivait Fétis après la répétition d'une symphonie de Mozart, les corridors de l'École royale, j'ai entendu quelques blasphèmes sortir de la bouche des jeunes exécutants, et des comparaisons peu raisonnables. » En cinq ou six ans, les neuf symphonies furent données, sans parler des autres œuvres. Inégalement accueillies et comprises, elles furent toutes, sauf la neuvième d'abord, à peu près également entendues. Voilà comment et par qui non seulement s'annonça, mais s'établit dans notre pays le règne de Beethoven, quelques mois à peine après que Beethoven était mort.

Et c'est la Société des Concerts, par laquelle ce règne arriva, si prompt, si glorieux, qu'on devait qualifier un jour d'assemblée réactionnaire, arriérée, de conseil des anciens, des fossiles ou des perruques. A quel moment de son histoire fut-elle donc rien de tout cela ? Serait-ce après quinze ans, lorsque sans retard et sans retour, elle fit place, au-dessous de Beethoven, au jeune et charmant génie de Mendelssohn, de celui que

Gœthe avait appelé le maître puissant et doux ! A Berlioz lui-même, qu'il s'est plaint encore plus qu'il n'a souffert, cette salle ne fut pas toujours inhospitalière. En 1839, le maître y dirigeait en personne trois exécutions de *Roméo et Juliette*. Dix ans plus tard, il y put entendre pour la première fois les fragments peut-être les plus admirables de son admirable *Damnation de Faust*. En 1863, le duo-nocturne de *Béatrice et Bénédict*, chanté par M[mes] Viardot et Van den Heuvel-Duprez, fut bissé d'enthousiasme. Vainement, pendant soixante-dix années, on chercherait un grand nom que la Société des Concerts ait proscrit. Si quelque abonné venait à s'effaroucher, si comme en 1861 encore, il se trouvait un correspondant pour protester par lettre anonyme à Deldevez, contre Mendelssohn : « un très savant homme *assommant* », la Société laissait dire et continuait de bien faire. Sans se hâter, sans se tromper non plus, elle prenait peu à peu sous sa garde glorieuse et fidèle tout ce qui méritait d'être gardé ainsi. Elle demeurait une école et devenait un musée. Schumann y fut admis après Mendelssohn, et les âpres maléfices de *Manfred* ne firent jamais trouver moins doux les enchantements du

Songe d'une nuit d'été. Si Wagner attendit plus longtemps et si, maintenant encore, il ne reçoit au Conservatoire que de rares honneurs, c'est que les maîtres du théâtre, même les plus grands, ne sont pas les maîtres d'une maison qui pourrait prendre pour devise le mot d'une sainte du moyen âge : *Symphonialis est anima*. L'anonyme que nous citions plus haut, et qui ne se trompait pas toujours, écrivait à Deldevez encore après la chute de *Tannhœuser* à l'Opéra : « Si la Société des Concerts avait l'esprit impartial et le cœur charitable, elle devrait, pour réparation dûe au malheureux Wagner, jouer la marche des *Pèlerins*. » La Société la joua du moins en 1868, et depuis, inscrits sur les programmes de ces dernières années, *Lohengrin*, *les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal* attestent que, pour avoir été tardive, la réparation ne fut point avare.

A l'honneur de cet orchestre et de cette salle, il faudrait rappeler encore deux récentes et magnifiques restitutions : celle de la messe en *ré* de Beethoven et celle de la messe en *si* mineur de Bach. Mais en achevant le résumé d'une histoire qui fut, plus qu'on ne l'a dit souvent, conforme à celle de la musique même, nous remercierons

la Société des Concerts d'avoir été la première à faire sienne et nôtre la troisième symphonie de M. Saint-Saëns, la plus belle peut-être des symphonies contemporaines, et à coup sûr des symphonies françaises. Si belle, que ni le titre, ni le ton redoutable pourtant, d'*ut* mineur, ne l'ont écrasée ; si belle, que du cher et vieil édifice où nous l'entendîmes d'abord, le destin nous semble maintenant accompli. Le jour de sa ruine peut venir. Au premier coup de marteau donné sur ses murailles longtemps harmonieuses, il n'y aura pas une grande voix dont l'écho ne s'éveille pour répondre et pour pleurer.

La salle du Conservatoire ne fut pas seulement un illustre témoin : elle était un interprète et un instrument exquis. « Que Dieu vous bénisse tous, écrivait jadis au chef d'orchestre un auditeur reconnaissant, pour les nobles impressions qui nous viennent de votre foyer ! » C'est aussi le foyer, aujourd'hui désert, qui méritait d'être béni. On se plaignit dès l'origine que la maison de Beethoven, comme celle de Socrate, fût trop petite. « Beaucoup de personnes, rapporte Elwart,

privées de pouvoir assister aux concerts de la Société, expriment annuellement le désir que le Comité fasse construire un plus vaste local. Mais l'expérience qui en a été faite très souvent prouve surabondamment que le style très délicat et très fleuri des symphonies, qui forment le fonds du répertoire, fait une loi à la Société de ne pas abandonner une salle qui de l'avis des connaisseurs, est un véritable Stradivarius, tant sa sonorité est parfaite, et dont la construction remplit les conditions acoustiques les plus favorables pour l'objet auquel elle est destinée. » S'il est vrai, dans l'ordre de la nature, que la fonction crée l'organe, on peut dire qu'ici, dans l'ordre de la beauté, l'organe assurait la fonction et la maintenait à l'état de perfection absolue et constante.

Était-elle jolie ou laide, cette petite salle ? On ne le savait, on ne se le demandait même pas, tant elle était bonne. On aimait tout en elle, jusqu'à son air ancien, un peu passé : le ton pâle du décor avec les médaillons vaguement ressemblants des vieux maîtres ; des plus vieux, jusqu'à Orphée ! En haut, sous les cintres, de petits Amours volaient dans des ciels bleus, tenant des cartouches où de grands noms étaient écrits.

Tout au fond, sur le rouge pompéien de l'hémicycle, souriaient les Muses gardiennes. Si les yeux n'étaient point offensés, le reste du corps avait à souffrir : de la température d'abord, glaciale pendant les répétitions, étouffante pendant les concerts ; ensuite et surtout des sièges, aussi célèbres par leur étroitesse que par leur dureté. Les musiciens n'étaient pas à cet égard mieux partagés que les auditeurs. Un ancien secrétaire du Comité nous racontait qu'à l'origine on avait assis sur chaque banquette un certain nombre de dames choristes. Au bout de quelques années, sans que les occupantes fussent devenues plus nombreuses, ni plus courtes les banquettes, ces dames se plaignirent et réclamèrent plus d'espace. On dut, après enquête, reconnaître le bien fondé de leur demande et faire droit à des exigences qui s'étaient accrues avec l'âge.

Dans la salle même, autrefois, tout le monde n'était point assis. Il y eut longtemps des places debout, presque dehors, en des couloirs obscurs. C'étaient des places d'attente, ou d'espérance. Quelques-unes étaient privilégiées, comme celle qu'un vieil abonné refusait d'échanger pour une autre, à cause d'un clou planté dans la muraille,

où du moins il pouvait se tenir et presque se reposer. Au Conservatoire, on écoutait partout, « même aux portes »[1]. Derrière le décor, derrière ces cloisons qu'on sentait légères, on devinait des oreilles attentives. Des jeunes gens aveugles étaient là. Chaque dimanche avant le concert, on les voyait arriver, gagner des loges mystérieuses, et parfois on les enviait d'entendre, plus finement sans doute, d'aussi parfaites harmonies.

Mais à ce modeste lieu le hasard avait fait d'étranges faveurs. Les choses mêmes y étaient propices. Non seulement la musique était interprétée là comme nulle part, mais comme nulle part elle y était sonore. Il semblait qu'elle y éveillât les vibrations d'un air plus subtil et plus pur. A l'accord, et comme à la convenance universelle, l'assistance participait. Le public du Conservatoire n'était peut-être pas plus intelligent qu'un autre ; mais, parce qu'il était moins nombreux, il donnait l'impression, ou l'illusion, d'une élite. Chacun de nos concerts parisiens du dimanche a sa physionomie particulière. Celle des Concerts-Colonne est animée, populaire, avec je ne sais quoi de cordial et de généreux.

1. Berlioz.

Là-bas les têtes sont chaudes, promptes à l'enthousiasme ainsi qu'à la colère ; aux petites places, les meilleures, se presse une foule sympathique et bon enfant. Chez Lamoureux au contraire, la sympathie est ce qui manque le plus. Là, rien n'est aimable. La sonorité du Cirque est mauvaise autant que l'aspect en est déplaisant. Cherbuliez, dans un de ses romans, assure que le bonheur est rond. En cette rotonde pourtant je n'ai jamais pleinement goûté le bonheur d'entendre. Surtout d'entendre Beethoven. Il n'est pas là chez lui. C'est pour un autre que vient un public plus élégant, plus mondain, peut-être moins sincère et moins naïf que le public du Châtelet ; c'est pour un autre que de jeunes doctrinaires promènent dans la galerie circulaire leur importance farouche et leurs propos obscurs.

Et puis le Cirque, le Châtelet, sont destinés à la multitude. Le Conservatoire avait gardé quelque chose de familier, de familial même. C'était vraiment l' « asile héréditaire » et la maison paternelle, presque natale. On se transmettait les places par testament ou par contrat de mariage. Les jeunes filles trouvaient une loge dans leur

corbeille; il y avait des baignoires inaliénables et des fauteuils dotaux. On allait au Conservatoire d'un bout à l'autre de la vie. Des enfants commençaient d'y être amenés avant l'âge où l'on écoute; des grands parents continuaient d'y venir ayant passé l'âge où l'on entend. L'auditoire, comme l'orchestre, avait ses traditions, plus touchantes que ridicules, et dans une symphonie douloureuse et sombre, chaque fois que s'ouvrait un lointain, un infini de lumière et d'espérance, toujours la modulation libératrice était saluée par le même fidèle murmure, par le même soupir heureux. Parlant un jour des chefs-d'œuvre — des plus grands — de la musique allemande, Wagner en admirait particulièrement l'intimité. « Le souffle, écrivait-il, et le contact de la foule en corrompraient certainement l'essence. » En ce vaisseau d'élection, il semblait que cette essence fût incorruptible. Là, sans rien perdre de sa puissance, la musique de concert prenait un peu le caractère, la beauté plus intérieure et comme réservée, de la musique de chambre. L'idéal au Conservatoire était, suivant le mot de Gounod, à la fois supérieur et prochain.

On goûtait là des joies légères; de celles qui

partout ailleurs s'évaporent, à la manière des parfums. Aujourd'hui l'effet colossal, presque monstrueux, est à la mode ; nous avons perdu le secret des effets exquis. Nous entendrons encore, — avec quelle émotion toujours ! — la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*. Mais d'autres marches, vivantes et non funèbres celles-là, mais les menuets et les finales agiles, mais les symphonies du vieil Haydn, où rit « l'éternelle gaité, la divine enfance du cœur, » voilà ce que nous n'entendrons plus. Et Mozart ! Où donc la symphonie en *sol* mineur commencera-t-elle jamais comme au Conservatoire ? Où s'éveillera, dans un pareil silence, son murmure délicieux ?

C'est là que nous avons éprouvé tous les prestiges de la musique et tous ses enchantements. Là quand les chasseurs d'*Euryanthe*, attardés, s'appelaient, le son du cor était plus triste au fond des bois. Là s'ouvraient plus fraîches et plus sonores les humides galeries de Fingal. Là se jouaient dans un plus bleu rayon de lune les génies d'*Obéron*, les sylphes de la *Damnation de Faust* et ceux du *Songe d'une nuit d'été*. Aux visions de nature, de féerie ou de rêve, les scènes antiques succèdaient, et quand se déroulait le

triste cortège d'*Idoménée*, quand Mme Viardot ou Mme Krauss était Orphée, Alceste, on se croyait au Louvre, parmi les marbres, et ils chantaient. Les airs les plus classiques, les plus sévères, ceux de la Comtesse ou de doña Elvire, prenaient un relief et une valeur inconnus. Certains fragments, qu'on n'entendait pas ailleurs, nous étaient devenus presque sacrés. Nous aimions pour sa grâce vigilante et protectrice un chœur de *Blanche de Provence : Dors, noble enfant ;* un chœur de *Paulus*, que les violoncelles accompagnent, pour sa morne sérénité. La longue habitude et le charme des souvenirs, l'atmosphère environnante et les conditions ou les convenances locales n'avaient peut-être pas, dans notre tendresse pour tant d'œuvres familières et chéries, moins de part que leur propre beauté.

Mais sur le seuil qui ne sera plus franchi, c'est à Beethoven surtout qu'il faut dire : « Maître, nous avons aimé la splendeur de votre maison et le lieu où habitait votre gloire. » Cette gloire, j'ai peur qu'elle ne nous soit plus jamais sensible avec cet éclat et ce rayonnement. Aucun plaisir musical n'était supérieur, aucun peut-être ne sera plus égal à l'audition d'une symphonie de

Beethoven au Conservatoire. Qu'elle commençât par un auguste prologue (symphonie en *la*), ou bien (symphonie *Pastorale*) par une exposition toute simple, presque naïve ; que ce fût avec mystère (la neuvième), ou avec passion (l'*Ut* mineur), comme elle commençait, la symphonie ! A peine avaient sonné les trois premiers accords de l'*Heroïque*, comme on se sentait parti ! Quel espace s'ouvrait, et pour quelle course ! L'exécution, comme l'œuvre même, n'avait point de hasards, ou plutôt tous les hasards en étaient heureux. Pas un obstacle qui ne fût franchi. Et avec quelle grâce, quelle audace aisée ! Peu à peu, de l'immense création sonore toutes les beautés apparaissaient. Quelle profondeur alors avait le mystère, et l'évidence quelle splendeur ! Des effets les plus puissants la force n'était pas brutale, et jamais une seule des plus délicates nuances n'était trahie ou perdue. Où coula d'un flot plus égal, plus pur et plus moiré de lumière, le ruisseau de la symphonie *Pastorale* ? Où donc éclata l'orage, où tomba la foudre avec un fracas plus terrible et pourtant plus harmonieux ? Où les douleurs d'un Beethoven parurent-elles aussi tragiques, aussi rudes ses combats, aussi triom-

phantes ses victoires ? Dans cette atmosphère privilégiée on respirait tour à tour les chauds effluves de la vie et le souffle même de la mort, et quand la marche de l'*Héroïque*, quand le *scherzo* de l'*Ut* mineur laissaient tomber et s'éteindre leurs dernières notes funèbres, la petite salle, si belle souvent de sonorité, devenait belle de silence. Mais bientôt la vie se réveillait en elle. Alors, ébranlée de la base jusqu'au faîte, elle semblait s'élargir pour enfermer sans se rompre la symphonie qui l'emplissait tout entière. Un des finales prodigieux : celui de la symphonie en *ut* mineur, celui de la symphonie en *la*, se déchaînait en ouragan d'allégresse. Partout une immense joie se répandait, et c'était cette joie, inconnue ailleurs, « qui n'entre pas dans le cœur comme dans un vaisseau plus vaste qu'elle, mais qui, plus grande que le cœur, l'inonde, le pénètre et l'enlève à lui-même[1]. » Désormais nous n'étions plus en dehors, mais au centre, au cœur même vibrant et vivant de la symphonie, et de l'œuvre de beauté qui naissait, grandissait autour de nous nous ne nous sentions plus seulement témoins, mais collaborateurs et divinement complices.

1. Bossuet.

« Il y a un lieu au monde, a dit Renan de l'Acropole, où la perfection existe ; il n'y en a pas deux. » Renan se trompait alors. Il y en avait deux : la salle du Conservatoire était le second. Il n'y en a plus qu'un aujourd'hui. Et tandis que sur le rocher de Minerve, l'idéal, « cristallisé en marbre pentélique », ne périra pas tout entier, il ne reste rien, pas même un écho, pas même un soupir, de l'idéal sonore qui n'était qu'un souffle, un frisson, mais sacré, dont nous ne frissonnerons plus.

Mars 1898.



DE LA MUSIQUE RUSSE

ET D'UN OPÉRA DE M. RIMSKY-KORSAKOW

A M. Rimsky-Korsakow.



DE LA MUSIQUE RUSSE

ET D'UN OPÉRA DE M. RIMSKY-KORSAKOW

I



OTRE savant confrère, M. Albert Soubies, a pris parmi les critiques la place que tient M. Bourgault Ducoudray parmi les compositeurs. Il est un des maîtres, sinon le maître par excellence, de l'histoire et de la géographie musicale. Il applique et vérifie dans le domaine de la musique le principe des nationalités. Dans son cabinet, le seul où se règle véritablement le concert européen, il dresse avec exactitude des cartes invisibles et sonores. Il connaît les peuples par leurs

chants: « Dis-moi ce que tu chantes et je te dirai qui tu es. » C'est à M. Soubies que nous devons de ne pas entièrement ignorer la musique espagnole et de soupçonner qu'il existe une musique portugaise. La musique tchèque, la musique suisse elle-même, ne laisse pas notre confrère indifférent, et naguère on s'est étonné d'apprendre par un autre que lui que Haydn en réalité n'était pas autrichien mais croate. Enfin M. Soubies a publié une *Histoire de la musique allemande* et une *Histoire de la musique en Russie*[1].

Je viens de lire ce dernier volume : c'est un traité didactique et complet, où pas une date, pas un nom, pas un titre ne manque. Je ne prétends pas le résumer ; l'analyser moins encore. Le sujet est trop vaste. De « ces espaces infinis » qui sont la terre russe, ce n'est plus désormais le silence qui nous effraie, mais la voix, les voix étrangement puissantes et douces, et qui commencent seulement d'arriver jusqu'à nous. Écoutons-les et tâchons d'entendre ce qu'elles disent d'abord. En de si nombreuses partitions, parmi tant de belles pages que l'infatigable main de

1. *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Jules Comte. H. May, éditeur.

M. Soubies a pliées à notre intention, j'en ai déplié quelques-unes. Vieilles et déjà jaunies, ou jeunes encore et toutes fraîches, elles révèlent, sous des formes successives et diverses, un idéal permanent. Des œuvres d'autrefois et des œuvres d'hier : *la Vie pour le Tzar* et *Russlan et Ludmilla*, de Glinka ; le *Boris Godounow* de Moussorgski et la *Sniegourotchka* de M. Rimsky-Korsakow, attestent, à cinquante ans d'intervalle, non seulement la persistance mais l'accroissement de deux éléments en quelque sorte contigus et complémentaires : l'élément national et l'élément populaire. Il semble que la musique russe se partage entre l'amour de la patrie et l'amour du peuple. Sans doute elle possède encore d'autres caractères. Elle n'en présente pas de plus saillants ni de plus originaux, qui se manifestent plus vite et contribuent davantage à la première impression qu'elle donne et que j'essaierai de fixer ici.

« Avant tout il faut qu'on reconnaisse la vérité nationale ; il faut qu'on s'incline devant elle. » On pourrait donner pour épigraphe à l'histoire de la musique russe cette parole de Tourguéniev. Elle a mis des siècles à s'accomplir, mais elle s'est accomplie enfin. Les compositeurs mo-

dernes de la Russie en ont fait leur commune et chère devise. Tandis que les Français d'aujourd'hui cherchent trop souvent à naturaliser chez eux le génie étranger, les Russes, plus jaloux et plus sages, nationalisent leur propre génie. Ils se complaisent en lui. Ils l'aiment d'un amour ardent, et même un peu farouche. Borodine, parlant de son *Prince Igor*, l'appelait un « opéra national, qui ne peut avoir d'intérêt que pour nous autres Russes, qui aimons à retremper notre patriotisme aux sources mêmes de notre histoire et à voir revivre sur la scène les origines de notre nationalité. » — « Nous autres Russes, disait-il ailleurs, mangeurs de chandelle, ours blancs, etc., nous avons été trop longtemps pour l'étranger des consommateurs, pour être admis chez eux à notre tour en qualité de producteurs. Les préjugés contre les produits russes sont très forts et très difficiles à déraciner, surtout dans le domaine de l'art. Il faut du goût pour en apprécier la beauté et l'originalité, du courage pour vaincre le préjugé, de l'esprit pour savoir le faire[1]... »

1. Voir : *Alexandre Borodine*, par M. Alfred Habets, 1 vol., Paris, Fischbacher, 1893.

En Russie même, l'idéal russe s'est formé lentement. Selon l'expression de Borodine, la Russie a consommé beaucoup avant de produire. Éprise tour à tour, et quelquefois en même temps, de musique allemande, italienne, française, pendant deux cents ans elle a prêté l'oreille à des chants étrangers. Quelquefois pourtant elle chantait elle-même et ses maîtres ne refusèrent pas toujours de l'entendre. Pierre le Grand entretenait à sa cour un chœur de cosaques. Les tzarines Anne, Elisabeth et plus tard Catherine II, demandaient ou commandaient à leurs musiciens d'Italie quelques opéras sur des sujets, voire sur des paroles russes. Fomine, l'auteur du *Meunier* (1785), et après lui Cavos, Titow, Verstowsky, dégageaient peu à peu le génie russe de l'influence extérieure. Glinka parut et finit de le délivrer. Non pas que dans la *Vie pour le Tzar* ce génie règne encore seul et tout à fait pur ; mais il y est décidément le plus fort.

Il y a des chefs-d'œuvre supérieurs à la *Vie pour le Tzar*. Je n'en vois pas un seul qui soit aussi national, qui représente avec autant de grandeur l'idée de patrie, de la patrie du chef-d'œuvre lui-même. Aucun opéra n'est italien, al-

lemand ou français, à la même profondeur et pour ainsi dire à la même puissance que celui-là est russe. Quelle œuvre l'Italie opposerait-elle à celle de Glinka ? Serait ce un de ses opéras sérieux, et lequel ? Un opéra-bouffe et, par exemple, le merveilleux *Barbier* : musique italienne, sujet espagnol et comédie française ? Où chercherons-nous la ressemblance ou la représentation parfaite de l'Allemagne ? Dans les légendes françaises de *Lohengrin*, de *Tristan* et de *Parsifal*, ou dans les mythes lointains du *Niebelung*, chez ces dieux, ces héros, ces géants et ces nains, dont un Allemand doit avoir malgré tout quelque peine à se sentir aujourd'hui non pas le contemporain, mais seulement le compatriote ! L'Allemagne, dira-t-on, n'a pas attendu Wagner pour se révéler à elle-même. Je le sais et je n'ai garde d'oublier l'incomparable *Freischütz*. Mais jusque dans le chef-d'œuvre très pur, *echt deutsch*, de Weber, je ne peux m'empêcher de reconnaître le pays, ou la nature, plus encore peut-être que la patrie allemande.

Nous-mêmes enfin, nous Français, que possédons-nous en propre et comment les œuvres le plus à nous, ou de nous, sont-elles nôtres ? Il

semble bien qu'elles le soient par le dehors et par la forme plus que par le fond ; par le talent et le style plus que par le cœur et par les entrailles. De tous nos opéras-comiques et de nos opéras « français », il serait malaisé d'en citer un seul où chante vraiment, et tout entière, l'âme éternelle de la France.

Pour les Russes au contraire, et de l'aveu de tous, la *Vie pour le Tzar* est l'opéra patriotique, l'opéra sacré. Si, par certains côtés, il ressemble à nos opéras d'alors, à ceux d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy, par d'autres aspects, les plus nobles, les plus nouveaux, il en diffère essentiellement. Lisez par exemple la dernière scène : celle où le Tzar, pour le salut duquel un paysan a donné sa vie, entre solennellement à Moscou, et se découvre en passant devant le cadavre de son sauveur. En apparence il n'y a là qu'un de ces défilés, dont le grand opéra français, de *la Juive* au *Prophète*, offre d'innombrables exemples. Au fond il y a quelque chose d'autre et quelque chose de plus. Ce cortège n'est pas indifférent, parce qu'il n'est pas étranger. « Pour Dieu, pour le Tzar, pour la Patrie ! », comme on disait au dernier tableau de *Michel Strogoff*.

L'admirable opéra, ainsi que le mélodrame vulgaire, s'achève sur cette triple formule, mais idéalisée, mais sublimée par la musique. Ici toute grandeur est proclamée : celle du peuple, celle du chef et celle de Dieu. Je ne prétends pas que dans l'histoire du drame lyrique il n'y ait pas de fin plus belle. Je crois seulement que parmi les plus belles il n'en existe pas de semblable. *Guillaume Tell* aussi finit, — je parle des toutes dernières pages — dans une patriotique apothéose. Mais qui pourrait assimiler ces deux finales? L'un est en quelque sorte cosmopolite : la délivrance de la Suisse y est chantée dans un opéra « français » par un musicien d'Italie. Dans l'autre, tout est national, et le premier chef-d'œuvre de la musique russe eut pour dénouement, sur une scène russe, le triomple d'un Tzar à qui l'héroïsme d'un sujet a conservé sa capitale : Moscou, la ville mère de la sainte Russie.

En demeurant nationale, ou patriotique, la musique russe n'a pas à craindre de se réduire ou de se répéter. Son empire sans bornes comprend des pays et des peuples sans nombre. Française, Italienne, Allemande même, quelle patrie ne paraît étroite auprès de cette immense patrie? De si

loin que des chants arrivent à son oreille, un Russe peut se dire: « Ils me sont inconnus, mais non pas étrangers. Mon âme a quelque chose de commun avec ces âmes lointaines, peut-être sauvages, dont le vent m'apporte la plainte à travers des milliers de lieues. » Nous aussi, nous surtout, nous reculons volontiers ces frontières incertaines. Il nous plaît, et cela nous émerveille, de pouvoir appeler russe une chanson finlandaise aussi bien qu'une mélopée d'Asie, et que la beauté, souvent trop précise et restreinte d'un art national, s'augmente ainsi de l'infini de l'espace et du mystère.

Ce caractère de grandeur, d'immensité même, les Russes le retrouvent dans leur nature, dans leurs paysages, autant que dans leur patrie, et souvent leur musique l'exprime. Elle chante la steppe, plus vaste que nos plaines, et des rivières près desquelles nos fleuves ne sont que des ruisseaux. A la voix de Sabinine, au premier acte de la *Vie pour le Tsar*, on sent le printemps et sa tiédeur humide se répandre sur toute l'étendue de la terre et des eaux. Dans *Russlan et Ludmilla*, je sais un *arioso* de Ratmir qui semble d'un Hændel d'Orient. Sublime

nocturne, un des plus beaux « soirs » qu'il y ait dans la musique, où pourtant il en est de si beaux; soir qui semble descendre, plus grave encore que le nôtre, d'un ciel encore plus profond.

Alors même qu'il s'enferme en des formes ou des formules strictement nationales, le génie russe a toujours une tendance à les agrandir. Glinka, dans la polonaise et surtout dans la mazurka sombre et sinistre de la *Vie pour le Tzar*, unit au rythme local, ou plutôt obtient de ce rythme même l'émotion intérieure et dramatique. Il tente ce que presque à la même époque, avec plus d'éclat, de poésie, de fantaisie surtout, Chopin allait accomplir : il élève, il généralise, et de la musique d'un peuple ou d'une race, il fait la musique de l'humanité.

Franchissez maintenant un espace de quarante ou cinquante années. Vous trouverez la musique russe encore fidèle à sa patrie. C'est encore un opéra national et historique, ayant un tzar pour héros, que le *Boris Godounow* de Moussorgski. Toute influence extérieure a disparu. Débarrassé de toute végétation étrangère, le sol russe ne pousse plus que ses fleurs, ses arbres, ses ronces

aussi. Le soir de la première représentation de *Boris Godounow*, en 1874, on vit tomber sur la scène une couronne, avec ces mots écrits : « Voilà de l'histoire! de l'histoire vraie! la résurrection de la vie! » Ni la voix, ni l'inscription ne mentaient. Dans ce *Boris Godounow*, auquel rien ne ressemble, la musique n'est que force, une force tantôt brutale, tantôt presque sublime, irrésistible toujours. A lire la partition de *Boris Godounow*, on éprouve une sorte d'ivresse sauvage, on subit je ne sais quel douloureux enchantement. Rien n'est inégal et rocailleux, rien ne blesse l'oreille et ne la déchire comme certaine chanson à boire du second acte. Le rude *Schusterlied*, la chanson de cordonnier de Hans Sachs dans *Les Maîtres chanteurs*, ferait l'effet d'un cantique auprès de ces couplets, j'allais dire de ces hoquets d'ivrogne. Il y a de l'atroce dans ce style sans exemple, mais non sans excuse; dans ces traits mal dessinés, mais gravés profondément; dans ces coups terribles qui brisent la tête, mais percent le cœur. C'est une chose étrange en art, quand la part de nos sens est ainsi réduite, leur droit méconnu et leur agrément sacrifié. Mais quelque violence qu'ils endurent, ils la pardon-

nent toujours, pourvu que le génie, ou l'instinct qui parfois en approche, la leur impose au nom de la vie et de la vérité.

Cette vérité et cette vie, la musique russe aime à les dégager de l'histoire. On peut admirer souvent quels démentis les œuvres donnent aux doctrines. Voici l'un des plus éclatants. Nous allons tous répétant, depuis que Wagner nous l'a fait croire, que le drame lyrique désormais ne saurait vivre que de la légende; qu'en dehors d'elle il n'est rien que de contingent et de passager; qu'elle seule fournit à la musique l'élément nécessaire, éternel, « le purement humain », enfin que l'opéra soi-disant historique est mort. Et voici qu'un inconnu, un barbare le ranime et le relève. Si vous saviez de quel souffle, et de quelles mains! Lisez les scènes épiques, effrayantes parfois, de *Boris Godounow:* celle de l'avènement et celle de la mort du tzar Boris; la dernière surtout, celle où la foule — une foule sauvage, ignoble — se rue derrière le faux tzar Démétrius et l'acclame, tandis qu'un idiot, resté seul assis sur le chemin, chante en pleurant la misère et la fin de la patrie. Lisez tout cela : vous verrez quelle figure l'histoire, et l'his-

toire nationale, peut faire encore dans le drame lyrique, et vous déciderez s'il n'y a que la légende, d'où la musique sache tirer des beautés largement humaines et d'universelles leçons.

Autant, peut-être plus encore qu'un art national, la musique russe est un art populaire. Elle a beaucoup pris au peuple, et elle lui a rendu beaucoup. Dans son admirable analyse du Roman russe, M. de Vogüé rapporte d'Alexis Tolstoï, le poète romantique, ce qu'il appelle très bien une belle folie : « Un jour, le poète avait promis des vers à la femme qu'il aimait ; il ne trouvait dans son âme rien d'assez triste, rien d'assez beau. Il se souvint alors d'un Kirghiz rencontré durant un voyage par delà l'Oural, dans la steppe d'Orenbourg : un de ces chameliers qui tirent d'un long roseau leur vieille mélopée d'Asie. Tolstoï écrivit qu'on lui fit venir cet homme de l'autre bout de la Russie ; il l'envoya jouer chez celle qui lui demandait un poème : il savait que tout son art n'égalerait pas ce chant fait par tant d'âmes et tant de siècles. »

En Russie plus que partout ailleurs, les âmes et les siècles ont fait les chants. Ames de moujiks et de serfs, d'inconnus et de misérables, de

tous ceux qu'un grand romancier russe a nommés tantôt : *les Pauvres Gens*, tantôt *Humiliés et Offensés* ; âmes de foi, de contemplation et de mélancolie, âmes de rêve plutôt que de pensée, et par là même âmes mélodieuses et chantantes. La légende a gardé le souvenir de Stavre, un trouvère du moyen-âge, qui savait des airs de Constantinople et de Jérusalem. Sa race n'est pas morte, et, sur les grands chemins de Russie, par les bois et les plaines, on rencontre encore les *Kaliéki-Perekhojié*, poètes, musiciens et mendiants. Dans les foires, sur les places, à l'entrée des églises, soit qu'ils partent pour les lieux saints, soit qu'ils en reviennent, ils demandent l'aumône et ils chantent. Ils chantent les ancêtres, les héros et les saints; leur patron surtout, Jean Chrysostome, le saint à la bouche d'or [1]. Au fond de toute musique russe on est sûr de trouver le génie ou l'instinct populaire. La beauté de cet art lui vient d'en bas. Déjà, dans les temps anciens, les seigneurs recrutaient leurs orchestres parmi leurs paysans. Les riches alors

1 Voir, au sujet des Kaliéki-Perekhojié, le très intéressant volume de M. Pierre d'Alheim : *Moussorgski*. Paris, Société du *Mercure de France*, 1896.

avaient bien raison de compter leurs richesses non par les milliers de roubles, mais par les milliers d'âmes qu'ils possédaient. Quand les serfs chantaient pour leurs maîtres, n'était-ce pas leur âme qu'ils donnaient avec leurs chants? Et peu à peu leur âme entrait comme un humble mais précieux élément dans une œuvre et dans un mystère de beauté. Ils créaient un art qui devait les créer à son tour, et leur donner sa vie à lui, supérieure à leur triste vie. On les retrouve tous maintenant, glorieux à jamais en des œuvres glorieuses. Que ce soit aux noces de Russlan avec Ludmilla, que ce soit au palais du tzar dans la *Sniegourotchka*, ou bien, dans *Boris Godounow*, sur le passage de Boris ou de Dimitri, partout retentissent d'étranges et magnifiques mélopées, que psalmodient je ne sais quels rapsodes sacrés. Dans la *Vie pour le Tzar*, si grand que soit le maître, il y est moins grand que le serviteur. Le rôle d'Ivan Soussanine est admirable non seulement au point de vue national, mais au point de vue populaire. Je doute s'il émeut davantage parce qu'il est sublime ou parce qu'il est humble, par le courage du héros qui donne volontairement sa vie, ou par l'angoisse

involontaire, mais ressentie, mais avouée tout bas, du pauvre homme qui a peur de mourir. Il faudrait étudier ce double personnage dans la scène capitale du drame : celle, où pressé par les ennemis de son maître qu'il a trahis saintement, Ivan essaie de retarder l'aveu qui va causer leur fureur et son supplice. Il y a là des accents d'enthousiasme et de bonhomie, des chants à la fois héroïques et timides, toute l'âme d'un martyr exhalée par des lèvres tremblantes. Voilà le réalisme véritable, populaire et purement russe. Et si la place ne m'était mesurée, j'aimerais à le montrer ici dans la musique, aussi fort, aussi cordial, aussi touchant, que dans les romans de Tolstoï et de Dostoievsky. Ivan Soussanine est le frère ingénu et superbe des Platon Karatéief, des Guérassim et de tant d'autres, si petits et si grands.

On rencontre encore leurs pareils dans le *Boris Godounow* de Moussorgski. Là chantent les moines quêteurs, les chemineaux et les ivrognes, l'hôtelière et la *niania*, la nourrice du petit tzarevitch Féodor et de sa sœur Xénie. Là, surtout au premier et au dernier tableau, le peuple vit comme jamais encore la musique ne l'avait fait

vivre. Dans aucun opéra : ni dans *Lohengrin* (arrivée du cygne), ni dans les *Maîtres Chanteurs* (bagarre du second acte), je ne connais de foule comparable à cette foule, aussi nombreuse, aussi puissante, aussi terrible. Sur les bords de l'Escaut, fût-ce dans les rues de Nuremberg, la foule se divise et s'éparpille. Mais devant le Kremlin et sur la route de Moscou, la populace, en détresse ou en fureur ; qu'elle supplie, qu'elle acclame ou qu'elle insulte, donne en quelque sorte tout entière, de toute sa masse et de tout son poids. Ses remous forment des tourbillons et creusent des abîmes. Chacun de ses mouvements est une poussée comparable à celle du vent ou de la mer. Et quand cette foule s'est écoulée, tandis que l'incertaine et chétive complainte de l'idiot traîne encore sur la boue du chemin, alors on sent bien que la musique russe est vraiment nationale et populaire, puisqu'elle chante ici la honte et la perte du pays, comme ailleurs elle en chantait le salut et la gloire, par la voix du plus misérable des paysans.

II

Il est un opéra plus récent, et délicieux, où l'un et l'autre caractère de la musique russe apparaît encore, mais atténué, voilé de poésie et de mystère : c'est la *Sniegourotchka* (*la Fille de Neige*), de M. Rimsky-Korsakow. La grâce ici, comme la force dans *Boris Godounow*, mériterait la couronne. Je voudrais hâter le jour où sur une scène française elle lui sera jetée.

Dans une Russie de légende ou de rêve, il y avait une fois une belle et froide jeune fille. Elle s'appelait Sniegourotchka (la Fille de Neige). Son père était le bonhomme Hiver, et sa mère la fée Printemps. (En russe, la plus capricieuse des saisons est une femme). Ses parents l'avaient élevée dans la solitude et la froidure, parce que l'Été jaloux s'était juré de la tuer en la faisant fondre au premier rayon de soleil et d'amour. Mais un matin l'enfant souhaita de partir et d'aller vivre de la vie humaine. Elle avait entendu de loin les chansons de Lel, un berger ; elle l'avait aperçu lui-même jouant avec des jeunes

filles, et ces jeux et cette voix avaient troublé son cœur. Ne pouvant plus retenir leur fille, l'Hiver et le Printemps la confièrent à des paysans qui demeuraient aux portes de la ville. L'Hiver lui recommanda seulement de se défier du beau berger et de ses chansons. Le Printemps lui dit : « Souviens-toi de moi lorsque tu seras malheureuse ; viens me trouver dans la vallée, près du lac, et quoi que tu me demandes, je te l'accorderai. » L'enfant suivit ses parents adoptifs, et sur ses pas s'inclinèrent les arbres de la forêt.

Alors commença pour elle un étrange et triste destin, fait de son désir et de son impuissance d'aimer. Elle souhaita, mais en vain, l'amour du berger chanteur, et c'est un autre qui l'aima : Mizguir, un jeune et riche marchand, qui pour elle trahit Coupawa, sa fiancée. Coupawa maudit le parjure et s'en vient demander justice au tsar, gardien des serments d'amour. Devant tout le peuple, Mizguir n'a pour sa défense que cette seule parole : « Ah Tsar ! si tu voyais Sniegourotchka ! » Elle paraît au même instant, et le Tsar la voyant si belle, ne peut admettre qu'elle soit insensible : « Celui de vous, dit-il à ses jeunes sujets, qui saura gagner ce cœur avant de-

main au lever du jour, recevra de mes mains une riche récompense et la jeune fille elle-même. »

Le soir, sous les arbres d'une forêt enchantée, on danse, on boit, et le berger prodigue ses chansons. Le Tsar l'invite à choisir une jeune fille, et c'est devant Coupawa qu'il s'incline. En vain, près de Sniegourotchka méprisée à son tour, Mizguir s'empresse et redouble ses instances. Elle résiste, il la menace, et pour la sauver, il faut l'intervention des esprits de la forêt. A peine ont-ils éloigné Mizguir, que Lel et Coupawa reparaissent ensemble. Sniegourotchka veut les séparer, ils la repoussent; l'enfant de neige ira trouver sa mère et lui demander le don divin et peut-être mortel de l'amour.

Elle l'obtient, et revoyant Mizguir, elle sait enfin l'aimer. En présence de tous, elle se déclare sa fiancée; elle dit la douceur nouvelle du sentiment qui l'enivre. Mais un rayon perce la nue, tombe sur la jeune fille et fond lentement ce corps et ce cœur de neige. Mizguir se tue, et l'opéra finit par un cantique universel à la gloire du soleil et de l'été.

De ce livret poétique, symbolique même, un peu monotone et souvent incohérent, la musique

a fait une œuvre, peut-être un chef-d'œuvre délicieux.

Cette musique n'a rien d'italien. De la vieille et sainte nourrice qui la berça d'abord elle aussi, la Russie a désappris les chants. Elle a rompu délibérément avec le génie latin, ce génie qu'un seul mot, le mot de classique, suffit à définir ; génie séculaire et régulier, que son génie à elle, plus jeune et un peu sauvage, n'aurait pu longtemps imiter ou contrefaire.

Cette musique n'est pas française. Elle est moins que la nôtre de la musique de théâtre; elle est peut-être davantage de la musique pure. Elle fait moindre la part de l'action et du mouvement dramatique, plus grande celle de la contemplation et de la rêverie.

Cette musique n'est pas allemande, et surtout elle n'a rien ou presque rien de commun avec la musique de Wagner. M. Rimsky-Korsakow ne se sert que très rarement, — et très légèrement, — du *leitmotiv*, au sens wagnérien du mot et du procédé. Il donne à la symphonie un rôle, mais sans retirer le rôle principal à la voix. Ainsi l'orchestre n'est pas dans son œuvre l'élément essentiel de l'expression et de la beauté. Cette œuvre

enfin n'est pas conforme au principe nouveau de la continuité, mais à la règle plus ancienne de la division. Au lieu de se développer sans arrêt, la musique de *Sniegourotchka* s'interrompt et se repose ; elle se partage en « morceaux » reliés par des récitatifs. Et la vieille forme de la mélodie ainsi définie s'accorde aussi bien que la forme récente de la mélodie continue, avec la liberté et l'originalité du fond, je veux dire de la pensée et du sentiment.

L'œuvre de M. Rimsky-Korsakow est donc nationale. Elle l'est à sa manière, qui ne ressemble pas à la manière historique, celle du *Boris Godounow* de Moussorgski. Dans *Sniegourotchka*, le nationalisme est plutôt légendaire et pittoresque, ce qui ne signifie pas, tant s'en faut, qu'il soit plus superficiel ou plus étroit. Un tsar règne sur le peuple des Bérendès ; un tsar imaginaire, comme ce peuple même, mais un tsar. Il siège en son palais, sur un trône d'or. Assis autour de lui, des vieillards aveugles chantent, en s'accompagnant sur des harpes primitives, des hymnes graves et splendides. Nous avons déjà dit que ces rapsodes, ou ces bardes, figurent souvent dans les opéras russes. Glinka, le premier peut-être, fit jadis enton-

ner par l'un d'eux un admirable épithalame, au premier acte de *Russlan et Ludmilla*. Un chœur tel que celui-ci n'a rien de commun avec le chœur obligé des courtisans dans l'ancien opéra. A l'ampleur et à l'originalité de la mélodie, à la vigueur des arpèges, à l'exotique saveur de la cadence et du mode, on devine quelque chose non seulement d'inconnu, mais d'infini. Ce n'est pas ici l'assemblée tumultueuse de *l'Africaine*, encore moins la fastidieuse délibération des *Maîtres Chanteurs*. Non, c'est à la fois plus solennel et plus mystérieux. C'est l'idéal du Conseil des ministres ou du Conseil d'État. A la voix inspirée de ces prophètes ou de ces mages, il semble que tout doive obéir, et leur auguste mélopée célèbre la force d'un grand pays où s'exerce un grand pouvoir.

Même caractère de grandeur, presque d'immensité, dans une autre scène qui n'est qu'accessoire à l'action, mais que la musique élève à des proportions d'épopée. Sur l'ordre du tsar, pour assembler le peuple, des crieurs sont montés sur les hautes tours. Et leur appel non plus ne ressemble pas à l'appel ordinaire des hérauts d'opéra. Au lieu des sonneries et des fanfares banales, de longues clameurs alternées se répandent sur

toute l'étendue de la plaine. Deux voix de ténor et de basse profèrent l'une après l'autre un cri plaintif et qui traîne longuement. Toutes les deux, séparées par un intervalle singulier, se répondent et se mêlent tour à tour. Au lieu de se fixer sur la tonique, c'est toujours sur la dominante qu'elles demeurent en suspens. Elles flottent, elles planent sans jamais se poser. Sous la cantilène indéfiniment répétée comme l'harmonie se transforme indéfiniment, il semble, à chaque modulation nouvelle, que les voix portent plus loin, qu'elles traversent des pays et parviennent à des peuples nouveaux. De même que tout à l'heure la mélopée des rapsodes aveugles, celle des hérauts nous donne ici l'impression de l'espace et de l'horizon. Nous sentons qu'à cet appel irrésistible des foules sans nombre vont accourir. Et la Russie que cette musique évoque a beau n'être pas celle de l'histoire, mais celle de la légende, il n'en est pas moins vrai que cette musique, en ce peu de notes, manifeste certains caractères essentiels et bien nationaux de la véritable Russie : la multitude des sujets et l'autorité du maître, l'immensité de l'Empire et la toute-puissance de l'Empereur.

Mais il y a quelque chose que la musique de M. Rimsky-Korsakow exprime encore avec plus de puissance et de charme, avec une originalité plus forte et plus douce à la fois : c'est la nature ou le paysage, ce sont les formes et les couleurs, c'est la figure et pour ainsi dire le visage même de la Russie. Par là cette musique est plus que nationale : elle est en quelque sorte natale, comme la terre ou le ciel de la patrie. « Père, disait à Grétry sa fille mourante, pendant qu'il lui jouait son *Guillaume Tell*, père, cela sent le serpolet. » Dès les premières notes de *Sniegourotchka*, cela sent le bouleau, le sapin, les arbres du Nord. Il est minuit, le premier minuit du printemps. La rivière est encore de glace et la neige couvre la montagne. Mais voici que des oiseaux arrivent en foule, à tire-d'aile, et sous l'aspect d'une jeune femme portée par les cygnes, les grues et les canards, le Printemps lui même paraît. Sillonnée de traits rapides, la musique est pleine de vols, de cris et de chants, toute résonnante de coups de becs donnés contre le tronc des arbres. Elle frissonne aussi de vagues et tièdes frissons. Le printemps qu'elle annonce, et que véritablement elle semble apporter, n'est pas notre gai

printemps de France, celui des chansons de Gounod ou de Massenet ; c'est encore moins l'ardente *primavera* d'Italie. C'est un printemps du Nord, humide et doux, le même que chantait jadis, au début de *la Vie pour le Tsar*, une jeune voix de paysan. *Solvitur acris hiems.* La détente et l'attendrissement des choses, le dégel, voilà sous le ciel russe le grand événement, le grand bienfait d'avril, et la musique de M. Rimsky-Korsakow, comme celle de Glinka, n'est aussi profondément nationale que parce qu'elle exprime avec une vérité pénétrante, un caractère national aussi, de la nature et de la saison.

Une autre scène, encore plus significative à cet égard, est celle de la jeune fille avec sa mère, la fée Printemps. Désespérant d'aimer, Sniegourotchka s'est souvenue des promesses maternelles. Au petit jour, elle est descendue sur les bords du lac endormi dans la vallée. Les fleurs nouvellement écloses couvrent la berge et la surface même des eaux. « Ma mère, s'écrie la jeune fille, ma mère, sors des flots tranquilles et viens au secours de ton enfant. Autour de moi tout aime, et moi seule je voudrais et ne sais point aimer. J'ai peur que ma jeunesse ne se passe sans

joie. O maman ! je t'en supplie, accorde-moi l'amour. — C'est bien, répond la fée. Toutes les grâces, toutes les faveurs amoureuses se cachent dans ma couronne fleurie. Approche et détache-la de mon front. » Alors la jeune fille et sa mère s'asseoient auprès l'une de l'autre. Alors commence une exquise conjuration des fleurs animées et chantantes, chacune d'elles cédant à l'enfant élue quelqu'une de ses beautés et de ses vertus d'amour. « Le muguet te fera plus blanche, et la rose plus vermeille. Le bleuet répandra sur tes yeux plus d'azur ; le pavot endormira ta colère, et ta jeune tête connaîtra l'ivresse légère du houblon. » Charmante poésie et musique plus enchanteresse encore. Comme la déesse elle-même, cette musique est portée doucement sur les eaux. Tout unie et pour ainsi dire horizontale, elle se déploie en nappe sonore. Elle consiste beaucoup moins en des formes arrêtées et solides qu'en des apparences flottantes et promptes à s'évanouir : bruissement d'un *tremolo* continu, triolets balancés, appels mystérieux et monotones à dessein, harmonies chromatiques insensiblement dégradées. On voit, on entend s'accomplir je ne sais quelle disso-

lution délicieuse et lente. Cette fois ce n'est plus la glace et la neige, c'est un cœur qui fond peu à peu sous la tiédeur du printemps. Ainsi la péripétie morale suit le phénomène de nature et se confond avec lui. Et sans doute on ose à peine citer encore le mot devenu banal du rêveur génevois. Il n'en est pas moins vrai que la beauté d'une telle scène résulte en grande partie de l'accord entre un paysage et un état d'âme, et que jamais plus exquise musique n'a fait sentir cet accord plus mystérieux et plus doux.

Un musicien russe a dit naguère : « Il est assez difficile pour bien des personnes de comprendre qu'une œuvre musicale peut ne pas renfermer une seule mélodie populaire et pourtant présenter une musique entièrement russe... Dans *la Vie pour le Tsar*, Glinka n'a pris aux chants populaires que les premières notes du premier chœur, et cependant il nous semble que nous avons déjà entendu toutes ces mélodies, qu'elles nous sont chères et familières. Voilà justement en quoi consiste la tâche. Il ne s'agit pas de transporter dans son œuvre un chant populaire, mais de quelque chose de bien plus difficile : en le copiant ou sans le copier, il faut refaire en soi le

procédé suivant lequel, durant le cours des siècles, toute la musique populaire a été créée par ses auteurs inconnus [1]. »

Dans la musique de M. Rimsky-Korsakow, j'ignore quelle est exactement la part du peuple et celle du musicien. Ce que je sais et ce que j'admire, c'est que le musicien a reconstitué et comme recréé en lui non seulement le procédé, mais le génie du peuple. M. René Bazin a rapporté sur Pereda, le grand romancier espagnol, ce jugement d'un compatriote : « A défaut d'autres mérites, il aurait encore droit au premier rang, par la grande réforme qu'il a faite en introduisant le langage populaire dans la langue littéraire, en les fondant avec art, en conciliant des formes que nos maîtres de rhétorique les plus distingués déclaraient incompatibles. » J'imagine, — à la condition de transposer de l'ordre littéraire dans l'ordre musical les termes de cet éloge, — qu'un Russe, parlant de M. Rimsky-Korsakow, ne le louerait pas autrement. Je ne sais pas une œuvre où mieux que dans *Sniegourotchka* le fond populaire et naïf se concilie avec la forme artistique et raffinée. Tout est peuple en cet

1 Prince Odoevsky, cité par M. Albert Soubies.

opéra de village. Le tsar même, qui règne sur tous ces paysans, leur ressemble. Il est au-dessus d'eux, mais il est des leurs. Il n'a rien de commun avec les rois de l'ancienne tragédie lyrique ou seulement de l'opéra contemporain. Il est le maître, mais il est le père, et, comme ils disent de lui : « le petit père. » Si vous saviez de quel front et de quel ton assuré, bien que modeste, une jeune fille l'aborde ! Le duo du tsar et de Coupawa demandant justice est un chef-d'œuvre de simplicité familière. Elle parle sans honte, et lui sans fierté ; nulle distance ne sépare la voix qui interroge de celle qui répond, et la mélodie qui pleure de la mélodie qui console. Quand Sniegourotchka, suivie de ses parents adoptifs, pénètre dans le palais, le couple rustique s'émerveille, mais ne se trouble pas. Elle, gentiment, s'incline ; en deux mots et en trois notes, qui sont d'un naturel exquis, elle dit seulement : « Bonjour, Tsar. » Et le vieux tsar à son tour accueille la jeune fille avec une indulgence peut-être plus exquise encore. Nos princes et nos princesses d'opéra s'expriment, je le répète, avec plus d'apprêt et d'apparat. Comparez cette cantilène du chef des Bérendès au récitatif de Didon dans

les Troyens : La porte du palais n'est jamais défendue à de tels supplians ! Vous sentirez aussitôt, je ne dis pas l'inégalité, mais la différence entre le génie classique un peu officiel, et le génie populaire, et vous déciderez lequel approche le plus de l'idéal, tel que Gounod le définissait un jour : à la fois supérieur et prochain.

De ce que l'œuvre de M. Rimsky-Korsakow est populaire, il résulte naturellement qu'elle est mélodique, la musique populaire n'étant que mélodie. Le héros de *Sniegourotchka*, Lel, n'est qu'un berger, et son rôle une suite, un trésor de chansons. « Ah ! maman, dit la jeune fille, j'ai entendu le chant de l'alouette montant au-dessus des blés, et le cri du cygne sur la surface des eaux tranquilles, et les roulades du rossignol, ton chanteur favori. Mais les chansons de Lel me sont plus chères et le cœur se fond à les entendre. » Beaucoup d'entre nous aujourd'hui ressemblent à l'enfant de neige, et leur cœur, que depuis si longtemps une autre musique a durci, leur cœur se fondrait rien qu'à entendre les chansons du berger. Tout le caractère de Lel, et pour ainsi parler tout son être musical n'est que mélodie. Aussi bien les parties les plus ori-

ginales de cet opéra sont mélodiques. La véritable nouveauté de cet art est là. Tandis que nous ne nous intéressons plus qu'à la combinaison des notes, les Russes se plaisent encore à leur succession. Et dans cet ordre de beauté le musicien de *Sniegourotchka* fait, à chaque instant, des trouvailles exquises. Ce n'est pas qu'il ignore ou dédaigne les autres parties de son art, ou de son métier. Il se sert, j'allais dire il se joue des accords et des timbres avec autant de maîtrise et de virtuosité que des notes elles-mêmes. Mais l'invention mélodique demeure le premier, le plus séduisant de ses dons. Intonations, cadences, rythmes et modes, voilà les éléments essentiels et le fond même de son imagination musicale. Or cela est proprement la matière première, la cellule organique et vivante. Il n'y a que les grands artistes qui la renouvellent et, si je ne me trompe, M. Rimsky-Korsakow est de ceux qui l'ont renouvelée.

Populaire dans les passages lyriques et de musique pure, l'inspiration du compositeur ne l'est pas moins dans les scènes de passion et de drame. A cet égard, le finale du premier acte est admirable. C'est un grand finale, avec *soli* et chœurs,

où de larges et belles phrases vocales, très en dehors, alternent avec des ensembles puissants. Mais je préfère encore à la composition l'idée première, le thème sauvage qui fait peu à peu du finale tout entier un tourbillon de fureur. Mizguir a vu Sniegourotchka, et tout de suite il a délaissé Coupawa pour elle. Alors la jeune fille appelle ses compagnes, et sur un rythme circulaire, orgiaque, le finale commence. Il tourne, il tourne de plus en plus, emportant les voix et l'orchestre dans sa ronde qui se rétrécit et s'accélère. Un instant il s'arrête, laissant la parole, la parole nue et presque sans accompagnement, à la vierge indignée et haletante. Maintenant après ses compagnes, ce sont les choses elles-mêmes qu'elle invoque ; c'est toute la nature familière, témoin du serment et de la trahison. « O mes abeilles, mes abeilles ailées ! formez-vous en essaims, laissez vos rayons de miel et ruez-vous sur les yeux de l'infâme ! O mon cher houblon, long et svelte, je t'en supplie, houblon frisé, quand les buveurs deviseront autour des longues tables de chêne, enivre le parjure ; que son ivresse soit grossière et honteuse, et quand il regagnera sa maison, qu'il ensanglante sa tête

aux épines de la haie ! » Ici non plus ce n'est pas une reine d'opéra, ce n'est pas Didon, ou Amneris qui maudit et qui désespère. Encore plus que cette poésie, cette musique est peuple, et je lui sais gré de l'être avec tant de puissance et de colère. Sans doute un tel finale n'a rien de commun avec les grands modèles classiques, fût-ce avec cet autre tourbillon qu'est l'admirable finale du dernier acte de *Samson et Dalila*. Mais il a des beautés aussi que les autres ne possèdent point. Dans les imprécations de Coupawa, comme ailleurs dans les plaintes de Sniegourotchka ou dans les chansons de Lel, en un mot dans l'œuvre entière de M. Rimsky-Korsakow, il semble que non seulement le procédé, mais l'art lui-même s'efface devant la nature et la vie, devant ce qu'elles ont l'une et l'autre de plus simple, de plus naïf, et comme disait Wagner, de plus purement humain.

Nationale et populaire, cette musique reflète la terre et le ciel russe. L'âme russe également peut s'y reconnaître, surtout l'âme des humbles et des petits. Voilà ceux dont elle préfère chanter la joie et la souffrance, le rire et les pleurs, les colères et les amours. Loués soient les musiciens, comme

les romanciers de la Russie, pour avoir fait si grande en leur génie la part des pauvres! « Les pauvres en tout valent mieux, » disait le poète, et c'était peut-être trop dire. Mais à coup sûr ils ne valent pas moins et la musique, notre musique de France, en particulier, a tort de les dédaigner. Parmi les œuvres, les chefs-d'œuvre même de l'art français, combien en citeriez-vous de nationaux et surtout de populaires? Qu'y a-t-il de commun entre nos maîtres et la foule? Qu'y a-t-il, — et je cite à dessein des ouvrages non seulement inégaux, mais divers, — qu'y a-t-il dans *Faust* ou dans *Manon*, dans *Carmen*, dans *Sigurd* ou dans *Fervaal*, qui vienne du peuple de France et qui retourne à lui? En Russie au contraire, en ce pays d'autocratie, hier encore de despotisme, plus qu'en nos pays libres, ou qui croient l'être, les derniers sont les premiers. Là-bas le peuple a sa place et ses droits dans un art dont il est plus que partout ailleurs le créateur et le sujet, l'artisan et la matière. C'est là-bas que s'opère sans cesse entre l'instinct et le talent, entre l'âme primitive et l'esprit supérieur, un échange fraternel et fécond.

Quel est-il donc, ce peuple lointain et quelle

âme recèlent ses chants ? L'éloquent et fidèle témoin qu'il nous plait d'interroger en cette matière a vanté les « qualités maîtresses du vrai peuple russe : la bonté naïve, la simplicité, la résignation. » Ajoutez-y la rêverie, l'aspiration mélancolique et vaguement inquiète, et vous aurez ce que les Grecs eussent appelé l'*éthos*, autrement dit le caractère moral de l'art que nous souhaitons de faire connaître et de faire aimer.

Cette musique ne chante que des choses simples, et elle les chante simplement. Indifférente aux problèmes de la psychologie et de la métaphysique, elle ne se flatte pas, comme certaine musique allemande, de résoudre l'énigme du monde. Le système de Schopenhauer ou celui de Nietzsche lui demeure étranger. Ce n'est pas M. Rimsky-Korsakow qui se fût jamais avisé de mettre en musique ce qu'a dit Zarathustra. Symbolisme à part, et le symbolisme ici tient peu de place, il n'est pas de sujet moins compliqué que celui de *Sniegourotchka*. Le sentiment lui-même n'y est pas analysé, noté, — c'est le terme propre, — avec la puissance et la finesse, avec la logique et l'infaillibilité qui font d'un *Tristan* l'expression en quelque sorte totale des passions de l'amour. La

musique de M. Rimsky-Korsakow est moins générale et moins profonde. Elle n'a pas les dessous de la musique de Wagner ; en un mot, un seul, et qu'il faut bien répéter puisqu'il est le meilleur, cette musique est plus simple, et c'est pour cela qu'elle a comme élément essentiel et comme principale beauté le corps simple par excellence : la mélodie.

Cette musique est bonne en même temps que belle. Les premières paroles du tsar à Sniegourotchka respirent une mansuétude infinie. La scène au bord du lac est un chef-d'œuvre de grâce affectueuse et triste. Maternel et fraternel à la fois, le chant du Printemps et des fleurs octroyant à l'enfant imprudemment avide l'amour dont elle doit mourir, ce chant exprime avec une finesse ravissante les incertitudes d'une tendresse qui ne refuse pas, mais qui prévoit et qui s'alarme. Lel a beau dédaigner, — sans qu'à vrai dire on devine ses raisons, — l'amour de la Fille de neige, on ne saurait trouver rien de cruel ou seulement de sévère en ses chansons. Il n'y a pas jusqu'à la mort, sous un rayon de soleil et d'amour, qui n'ait ici quelque douceur. Ici les choses mêmes sont bonnes. Renan disait un jour, avec son opti-

misme ironique : « L'intention de l'univers est généralement bienveillante. » Elle l'est dans cet opéra. Cette musique ne chante que la nature amie. Le tsar bénit la douceur du crépuscule. Au début du premier acte, le soir vient, les trompes des bergers ramenant leurs troupeaux se répondent. On songe à certain paysage de l'*Arlésienne*, où des bergers aussi rappellent leurs bêtes. Mais le « soir » de Bizet tient en quelques mesures : celui de M. Rimsky-Korsakow tombe plus lentement, il est plus développé, plus « fait, » comme Bizet lui-même aimait à dire. Il est également plus étrange, il ne ressemble pas à nos soirs de France, et les Russes voyant monter la fumée du toit de ces maisons peintes, ne peuvent manquer de reconnaître celle qu'un de leurs poètes a nommée « la fumée de la patrie. »

Enfin et surtout les chansons de Lel ont une attendrissante douceur. Encore une fois on s'explique assez mal le caractère et les actes du personnage. Ce traître de berger n'a sur les lèvres que des mélodies qui fondent le cœur. Oublions donc ce qu'il fait pour ce qu'il chante. Il chante l'enfant orpheline, humble comme la fraise des bois. Ailleurs, il supplie la source de

ne pas détremper la mousse où court la jeune fille amoureuse. Ailleurs enfin, — et c'est peut-être sa plus originale, sa plus exquise cantilène, — il redit les propos que tient le nuage au tonnerre : « Toi, tonnerre, tu vas gronder, et moi je vais pleuvoir, et les fleurs se réjouiront, et les jeunes gens et les jeunes filles iront au bois cueillir les baies sauvages. » Voilà, comme a dit M. de Vogüé, le nuage qui passe dans un autre ciel et qu'on ne peut saisir. Là surtout, il semble qu'un génie lointain, étrange, ait composé de sons inconnus et de notes inouïes, bien que très simples, une mélodie impossible à fixer ou seulement à définir. Une seule chose est certaine : cette mélodie exprime après tant d'autres, peut être encore mieux que toutes les autres, l'indulgence de la jeune saison ; elle nous rappelle que la musique russe fait toujours une place à la nature, et que l'un des principaux thèmes de ce conte musical est le délicieux et trop court bienfait du printemps.

Avec la douceur et pour ainsi dire la bonté du paysage, les sentiments sont presque toujours d'accord. Il y a dans la musique de M. Rimsky-Korsakow beaucoup moins de violence ou seule-

ment d'action que de contemplation et de rêverie. Rêverie presque sacrée, contemplation qui peut aller jusqu'à l'extase, comme dans l'admirable cavatine du tsar accueillant Sniegourotchka. La mélodie y est brève ; si brève, et comprise dans un si petit espace, qu'elle semble moins un chant qu'un soupir. Comme un soupir elle s'élève et retombe. Un lent accompagnement de violoncelle, aux harmonies changeantes, colore de nuances diverses le thème qui ne change jamais. Le tsar est vieux : on le sent à la fragilité de sa voix et à la majesté de son chant. Ébloui par l'enfant de neige, il regarde, il admire, et je dirai presque : il adore. La scène est sérieuse et pure. Elle fait penser aux dernières pages d'un récit romain de M. Paul Bourget. On croit revoir, dans les jardins du Vatican, le vieux pape respirant, sans la cueillir, une jeune rose. Et l'esprit peu à peu remonte plus loin et plus haut. Il va de la cantilène songeuse du tsar au rêve du patriarche, de Booz endormi. La musique russe approche ici de la poésie française. Elle en a la mélancolie grandiose avec la religieuse gravité. Le respect et le regret, l'hommage attendri de l'Empereur en cheveux blancs à la jeune fille aux

blonds cheveux, le salut de ce déclin à cette aurore, tout cela fait touchante et bien près d'être sublime la rencontre de l'extrême vieillesse et de l'exquise beauté.

Simplicité, bonté naïve et résignée, voilà donc les caractères de l'âme russe que nous avons trouvés dans l'œuvre de l'un des premiers musiciens de la Russie. Elle en possède encore d'autres. Autant que la terre où elle est née, cette musique exerce « l'attrait des grandes tristesses, le plus puissant peut-être, parce que chacun de nous pleure dans le meilleur de son âme je ne sais quelle chose perdue qu'il n'a jamais connue[1]. » Cette musique enfin semble parfois ressentir et nous communiquer une vague et mystérieuse inquiétude. Comme l'âme russe toujours, elle cherche, elle se tourmente, elle implore. Il y a dans la partition de M. Rimsky-Korsakow, surtout dans le rôle de Sniegourotchka, des élancements de désir et d'angoisse. « Faites-moi croire! Faites-moi croire! » criaient un jour deux jeunes Russes à l'orateur qui haranguait une assemblée religieuse. Dans une scène de l'opéra de M. Rimsky-Korsakow, tandis que Lel chante,

1. M. le vicomte E.-M. de Vogüé, *le Roman Russe*.

Sniegourotchka penche en pleurant la tête sur l'épaule du berger mélodieux, et ses larmes et son silence même semblent dire pareillement : « Faites-moi aimer ! »

Dans le beau livre où nous avons puisé souvent, M. de Vogüé rapporte ce mot du poète Tutchef : « On ne comprend pas la Russie avec la raison ; on ne peut que croire à la Russie. » Pour cette musique russe, dont nous aurions voulu mieux parler, nous ne souhaitons pas davantage. Que les directeurs de nos théâtres croient seulement en elle : elle ne les trahira pas.



LE VAISSEAU FANTOME

DE RICHARD WAGNER



LE *VAISSEAU FANTOME*

DE RICHARD WAGNER

Il nous est quelquefois arrivé de nous plaindre que la joie, la *gioia bella*, comme l'appelait Mozart, fût absente de la musique de Wagner. Mais au lendemain d'un horrible désastre, en écoutant le *Vaisseau Fantôme*, nous avons béni cette œuvre de n'être point joyeuse, d'être une œuvre de douleur et de pitié, qu'il ne fût pas trop cruel d'entendre en de douloureux et vraiment pitoyables jours.

Œuvre de douleur et de pitié, le premier des opéras de Wagner, — et peut-être de tous les opéras, — auquel ces deux mots et cette définition en quelque sorte morale puisse convenir. La musique de théâtre jusque-là n'avait rien offert de semblable. Non pas que dans le *Vaisseau Fan-*

tôme il soit question pour la première fois en musique de dévouement et de sacrifice; mais je ne vois pas qu'un autre drame musical ait eu comme celui-ci pour sujet ce que notre époque a nommé la religion de la souffrance humaine.

Bien que nul aujourd'hui ne soit plus censé ignorer Wagner, il n'est peut-être pas superflu de rappeler la légende du Hollandais maudit. Errant à jamais sur les mers, une fois tous les sept ans, — et pour un seul jour, — il aborde, et demande à de nouveaux rivages la vierge dont l'amour doit le sauver. Au fond d'un golfe du nord il la rencontre enfin. Elle l'attendait. Senta, la fille du marin Daland, avait ouï conter l'histoire du nocher sombre, et la pitié d'une telle infortune avait rempli et comme enchanté son cœur. Elle l'attendait, celui dont le portrait mystérieux ornait la muraille de la salle. Elle l'attendait, insensible à tout ce qui n'était pas lui, absente du monde réel et de la vie, sourde à la voix de ses compagnes, aux reproches mêmes d'Erik le chasseur, son fiancé d'autrefois. Elle l'attendait, absorbée et perdue en son hallucination de miséricorde et d'amour. Et voici que sur le seuil de la maison, ressemblant trait pour trait à l'image

familière, l'étranger parut un soir. Le père de Senta l'avait rencontré sur la plage; sans le connaître il l'amenait à sa fille et le lui proposait pour époux. Ainsi la rédemption allait s'accomplir. Hélas! pour avoir surpris auprès de la jeune fille Érik lui disant un dernier adieu, le Hollandais la crut parjure et, désespérant du salut, remonta sur son navire. Mais à peine avait-il levé l'ancre, que Senta, fidèle jusqu'à la mort, se précipita dans les flots. Le vaisseau-fantome aussitôt s'engloutit, et vers le ciel on vit s'élever, à jamais réunies, l'âme sauvée et l'âme libératrice.

Longtemps avant le *Vaisseau Fantôme*, une *Alceste*, un *Fidelio* avaient déjà glorifié l'héroïsme féminin poussé jusqu'à la mort, jusqu'à la mort bravée sinon subie pour le salut d'un être aimé plus que la vie. Mais dans l'un et l'autre chef-d'œuvre il semble qu'on trouve quelque chose de plus particulier et de plus concret que dans l'œuvre de Wagner. Léonore, Alceste, sont des créatures de chair et de sang; Senta nous apparaît plutôt comme un fantôme de mystère et de rêve. Rêver et nous induire en rêverie, c'est ce que font le moins les deux héroïnes, très

vivantes et je dirai presque très pratiques, de Gluck et de Beethoven. Égales à Senta par la magnanimité et le sacrifice, elles ignorent cette mélancolie, cette langueur et cette vague détresse de femme qui donne à la première des « rédemptrices » wagnériennes une nouvelle et mystique douceur.

Par des formes sonores différentes, ces différences psychologiques ont été rendues. Ainsi, dans la représentation musicale d'Alceste et de Léonore, tout exprime la réalité, tout respire un ardent courage, une force robuste et presque virile. Rappelez-vous la carrure, l'aplomb des deux airs qui se suivent : *Non, ce n'est point un sacrifice!* et : *Divinités du Styx !* Quelle solidité et quelle certitude! Tout, — jusqu'au retour périodique et de plus en plus accentué du thème, — tout ici atteste la précision non moins que la fermeté de l'entreprise, la vision sans effroi, presque sans défaillance de l'acte qu'il faut accomplir. Oui, presque sans défaillance : à la pensée de ses enfants, la voix d'Alceste se brise à peine un moment. Pareille intrépidité chez Beethoven. Soit dans l'ouverture (je parle de la plus belle, celle en *ut*), soit dans son grand air, Léonore, elle aussi

tout entière à son dessein, ne se laisse reprendre et bercer que durant quelques mesures par le souvenir du bonheur passé.

Le trait particulier de l'héroïne wagnérienne est une pitié plus tendre, un ressentiment plus intime de la souffrance d'autrui. Cette partition fort inégale du *Vaisseau Fantôme*, ou plutôt ce rôle de Senta, le plus intéressant, renferme quelques accents de compassion, de charité, véritablement exquis. Ils sont peu nombreux, car la figure musicale n'est qu'ébauchée, mais ils suffisent. Tels sont les premiers mots de la jeune fille, répondant après un long silence au babil moqueur des fileuses : *Pourquoi m'avoir conté son histoire ? Pourquoi m'avoir dit qui il est ?* Oh ! que certaines notes, certaines *appoggiatures* pèsent ici lourdement ! Comme cette phrase tourmentée rend bien le tourment de ce cœur ! Plus on étudie le second motif de la ballade, plus on admire le sortilège des sons, et que si peu de matière, — une altération de mouvement et de tonalité, — puisse contenir et exprimer tant de sensibilité, tant d'âme. Il n'est pas jusqu'à la plus simple formule, à cet ornement du discours musical appelé *grupetto*, qui ne prenne ici pour

la première fois, une valeur et comme une physionomie particulière. Wagner aima toujours cette fioriture légère, ce bouquet de notes qu'il ne dédaigna pas de suspendre à quelques-unes de ses plus belles mélodies. Des *grupettos* accompagnent les pudiques aveux d'Elisabeth au début du duo du second acte de *Tannhäuser*. Par un *grupetto* s'achève la première phrase d'amour du grand duo de *Lohengrin*. Au second acte de *Lohengrin* encore, des *grupettos* enveloppent et fleurissent l'adorable remontrance d'Elsa à Ortrude. Il semble que pour Wagner cette figure musicale soit demeurée jusqu'à la fin le signe ou le symbole préféré de la sympathie, de la confiance, de tout l'ordre enfin des sentiments bienveillants et affectueux.

Un seul instant la pitié rêveuse de Senta s'exalte jusqu'au transport. La ballade s'achève par un élan d'enthousiasme, et ce court passage est peut-être dans tout l'opéra l'unique application du *leitmotiv* véritable. Partout ailleurs les thèmes sont plutôt rappelés. Mais ici le motif subit une altération de mouvement et de rythme ; une transformation musicale correspond à la transformation du sentiment, et cette correspon-

dance est le principe même du *leitmotiv* tel que Wagner le pratiquera désormais.

Le *Vaisseau Fantôme* n'est pas seulement le premier opéra où domine un sentiment cher à Wagner : la pitié ; c'est aussi le premier qui soit une œuvre de sentiment pur, une œuvre toute psychologique et morale, strictement conforme à l'idéal que Wagner venait d'apercevoir et de faire sien à jamais. En nul autre de ses drames Wagner n'a réduit ainsi l'intérêt aux plus secrets mystères de l'âme ; jamais il n'a conçu d'action aussi intérieure, aussi indépendante des causes et des influences du dehors. Les raisons de ce cœur de femme sont bien de celles que la raison ne connaît pas. Quel héros, quelle héroïne de Wagner aimera jamais comme Senta ? Sera-ce Elisabeth ? Sera-ce Brunnhilde ? Sera-ce Parsifal lui-même ? Par tendresse ou par pitié tous ils se dévoueront ; mais à des êtres vivants, réels, et qu'ils auront connus, aimés, au moins vus souffrir. Du *Vaisseau Fantôme* au contraire toute réalité, toute personnalité paraît absente. L'objet, sinon le sujet, se dérobe au sentiment. Un des commentateurs les plus pénétrants de Wagner ne s'y est pas mépris. Il a signalé ce qu'il y a

d'abstrait dans la passion maîtresse qui conduit le drame et possède l'héroïne. « Absolu, inexpliqué, inexplicable, tel est le dévouement de Senta. Au point de vue de la psychologie dramatique, il y a là une lacune, une sensible insuffisance : nul enchaînement d'états moraux ne nous est présenté ; il nous faut admettre une situation extraordinaire, conclusion de développements inconnus, ou la repousser immédiatement... Nous avons peine à croire que la contemplation d'un portrait et la méditation d'une légende amènent une humble jeune fille à des résolutions aussi terribles que celles dont nous allons voir l'accomplissement. Il est déraisonnable qu'elle se livre à une telle folie d'héroïsme, qu'elle se voue d'avance au salut d'un personnage mystérieux, nié de quelques-uns, redouté de beaucoup, qui ne viendra sans doute jamais, qui logiquement, naturellement, ne peut venir. » — Mais, sur le point de blâmer son maître, le disciple fervent que nous citons se dérobe ou du moins se reprend. Il justifie, que dis-je ? il glorifie Wagner de ce dont il avait commencé par lui faire un reproche. « L'étonnant exploit de Wagner est de ne pas avoir tenté d'atténuer, par

de vaines apparences, cette incompréhensibilité de la passion qui anime Senta. Hardiment, il s'est attaqué à l'impossible : l'enthousiasme de Senta, que notre esprit refusait d'accepter, se prouve à notre cœur par le sacrifice même qu'il provoque et qui se réalise à nos yeux. Notre pensée hésite, notre raison proteste ; le fait triomphant de l'amour, qui n'a pas besoin d'arguments pour se justifier, annule nos objections et nos réserves : l'absolu peut négliger le relatif[1]. »

L'absolu, voilà le vrai mot qui résume le drame et la figure principale. Ainsi le premier élan de Wagner l'a porté plus loin que depuis il ne devait jamais atteindre. Auprès du *Vaisseau Fantôme*, les œuvres suivantes, fût-ce les dernières, offriront quelque chose d'atténué et de relatif. En nulle autre nous ne retrouverons un aussi fier mépris des conjonctures et des contingences, une intransigeance aussi farouche non pas même de la passion, mais de l'hallucination, de l'idée fixe et du rêve.

Le rêve, et le rêve allemand, voyez comme il s'est étendu, comme a grandi le cercle de son

1 Alfred Ernst : *L'art de Richard Wagner. — L'œuvre poétique* ; Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1893.

ombre, depuis la *Flûte enchantée* et le *Freischütz*, ces premiers chefs-d'œuvre rêveurs ! Le rêve effleurait seulement le front d'Agathe pensive ; il possède Senta tout entière, il est la condition, l'unique loi de son être. Et la nature ou la qualité même du rêve a changé. Ils venaient du dehors, de la nuit et des bois, ils entraient par la fenêtre ouverte de la maison forestière, les souffles qui faisaient tressaillir la fiancée de Max le franc-tireur. C'est le mystère des choses dont elle était troublée. Purement moral au contraire est le trouble de Senta ; les mystères de l'âme, et ceux-là seulement s'accomplissent en son âme. Sur les amours de Max et d'Agathe, sur leur entretien et leurs adieux, au second acte du *Freischütz*, plane une vague mélancolie. On sent autour d'eux je ne sais quelle influence et quels maléfices. Les choses pourtant se passent là comme dans la vie. Mais au second acte du *Vaisseau Fantôme* rien ne se passe que comme en songe. Quelle est donc cette première rencontre, muette et morne ! Quels étranges fiancés ! Le Hollandais et Senta se regardent, se reconnaissent en silence, et leurs deux motifs, — vraiment on pourrait prendre le mot dans le sens

philosophique autant que musical, — leurs deux motifs s'énoncent et s'opposent à l'orchestre seulement. Ce ne sont pour ainsi dire pas deux créatures ou deux êtres, mais deux principes ou deux éléments, deux états d'âme plutôt que deux âmes en présence. C'est le malheur lui-même et la pitié en soi. Témoin pour la première fois de cette scène, il m'a semblé comprendre mieux que je ne l'avais fait encore, pourquoi le drame musical de Wagner a été surtout symphonique, et par quelle affinité naturelle il se rapproche de la musique pure. Celle-ci ne représente pas des personnages qu'un sentiment anime. Son objet est le sentiment lui-même, indépendamment des individus qui l'éprouvent. Ainsi le plus grand des musiciens purs, Beethoven, a exprimé par les sons telle ou telle passion ; il n'a pas créé telle ou telle figure passionnée. Il a pour ainsi dire versé la vie et l'être en des réservoirs sans fond où chacun de nous ira puiser éternellement. Il a écrit une symphonie *héroïque*, et tous les héros peuvent s'y reconnaître ; une symphonie en *ut* mineur, et toute douleur s'y retrouve, toute vertu s'y retrempe, toute volonté s'y fortifie. Voilà par où Wagner ressemble à

Beethoven et comment le « drame lyrique » procède de la symphonie. La figure de Senta, — cette première figure vraiment wagnérienne, — a déjà quelque chose d'impersonnel. Elle s'évanouit dans le sentiment, plus grand, plus fort et en quelque sorte plus réel qu'elle-même. N'existant que pour signifier et représenter, elle représente et signifie infiniment plus qu'elle n'existe. Et je ne conteste pas que cette abstraction de l'individu soit contraire aux traditions, peut-être à la nature de la musique dramatique. Elle est du moins conforme à la nature de la musique tout simplement. Elle est la marque d'un art très général et d'un idéalisme supérieur.

On a dit avec raison que le style du *Vaisseau Fantôme* est dépourvu d'unité. Les gallicismes, les italianismes y abondent. Mais il convient d'être indulgent aux antithèses de cette musique. Elles ont leur excuse ou leur justification dans le poème, et peut-être dans la réalité. Autour de la vie intime et profonde, de la vie passionnelle et morale, n'est-il pas vrai que la vie extérieure et superficielle partout se déploie et se joue ? Inégales autant qu'étrangères l'une à l'autre, elles sont pourtant l'une et l'autre la vie. C'est l'autre,

la vie du dehors, la vie inférieure, que la nourrice de Senta, son fiancé, son père, représentent avec simplicité. Sourions du brave Daland au premier acte, alors que son langage est celui de l'opérette et presque de la parodie. Mais, au second acte, il ne parle que le langage de la nature, de la vérité moyenne et courante, celle dont les esprits et les cœurs moyens se contentent, la tenant pour la vérité supérieure et l'éternelle vérité. J'aime l'innocente bonhomie du marin proposant à sa fille, dans un air qu'on a tort de railler, le terrible idéal qu'il ne soupçonne pas et qu'il ne saurait comprendre. Quant au chœur délicieux des fileuses, c'est par lui surtout que proteste la vie, la vie chaude, vermeille et toute physique, battant à plein cœur dans la poitrine de ces filles de pêcheurs, blondes riveraines des mers du Nord. Toute préoccupation morale est absente du refrain qui bourdonne et qui gronde ; il n'y a pas d'âme en ce chant. Jamais des rouets ni des fuseaux ne tournèrent plus insoucieux. Les fileuses du bon Haydn lui-même, quand la veillée d'hiver les rassemble, ne filent point aussi gaiement. Plus triste encore et pleurant l'enfant disparu, « pauvre dame Margue-

rite » dévide de ses vieilles mains de servante les fils moins blancs que ses cheveux. De l'autre Marguerite, celle de Gœthe et de Schubert, le rouet plaintif entre tous ne chante pas non plus comme ces rouets. Ceux-ci ne sont ni des confidents ni des consolateurs. Mais leur voix indifférente essaie en vain de couvrir la voix de Senta, elle ne peut y parvenir. Et qu'elle n'y parvienne pas, cela nous a paru l'autre soir le signe certain que l'œuvre de Wagner enferme au moins une parcelle de vérité profonde et d'éternelle beauté. Hélas ! en ces jours de deuil, nous venions d'éprouver nous-même que la vie intérieure est la plus forte, et que toutes les voix du dehors ne sauraient imposer silence à celles qui parlent, surtout à celles qui gémissent et qui crient au dedans de nous. Il est des châteaux de l'âme, comme a dit la plus mystique des saintes ; et que le rêve, la pensée, ou la douleur les habite, la vie extérieure peut bien les assaillir, les ébranler même : elle ne les forcera pas.

Juin 1897.



DON LORENZO PEROSI

A André Hallays.



DON LORENZO PEROSI



A la fin de l'automne dernier, un Vénitien de nos amis nous envoya ce portrait de l'*abatino :*

« Don Lorenzo est très jeune, mais en le voyant on le dirait plus jeune encore. Il a l'air simple, jovial et bon. Il faut le voir quand il dirige son orchestre. Il est alors en extase et il prend des poses très pittoresques : la tête penchée d'un côté, les yeux au ciel plus que sur la *partitura*, les bras grands ouverts. Si l'on croit que tout cela est de la caricature, on en doit rester dégoûté ; mais si l'on croit que tout cela est naturel, (et moi je le crois), on en demeure ravi. Il y a six mois, il me disait qu'il ne savait pas pourquoi on faisait tant de bruit pour sa *Trasfigurazione*. Je l'avais vu la dernière fois au moment du grand succès de cet oratorio. Alors il n'avait été applaudi qu'à Milan et à Venise, et

par un public prévenu en sa faveur. Alors il était encore l'enfant heureux d'être le maestro de la chapelle de Saint-Marc et le commensal de Son Éminence le cardinal-patriarche de Venise, qui a pour lui une très vive affection. Alors il était timide, quand il n'était pas dans l'intimité ; alors il était prêt à écrire un *Ave Maria* ou un *Salve Regina* pour le plus médiocre chanteur qui l'en priait, et il l'écrivait sur-le-champ, en présence de son admirateur. Alors on pouvait emporter de sa chambre les autographes de ses compositions, rien qu'en lui disant : « Je voudrais avoir cela. » (Ne croyez pas que je l'aie fait moi-même ; mais je sais un joueur de *cello* qui s'est emparé ainsi de l'autographe de *la Trasfigurazione*.) Alors tout le monde était enchanté de la bonté du *pretino* et reconnaissait son génie. A présent j'entends dire que sa modestie est d'apparence et que ses mérites sont exagérés. Mais j'aime don Lorenzo et j'admire sa musique. Et je crois qu'il est modeste sans affectation et qu'il a bien raison d'être content de ses travaux. »

Le portrait est ressemblant et le modèle nous a bien paru tel que le décrivait, il y a peu de mois, notre Vénitien. Depuis lors, la renommée de

don Lorenzo s'est encore accrue ; mais, dans sa tenue ou ses discours, rien ne donne à penser que sa modestie ait diminué, ni même sa timidité. *La Résurrection du Christ* a été jouée à Rome devant un parterre de cardinaux ; à Milan, dans la vieille basilique de Saint-Ambroise, parmi les palmes et les fleurs. A vingt-cinq ans, le maître de la chapelle de Saint-Marc s'est vu nommer directeur de la chapelle Sixtine. On l'appelle partout et partout on l'acclame. Mais aujourd'hui comme autrefois, simple, naturel et même naïf, il est toujours « l'enfant heureux. » Enfant sublime, ont dit et même crié trop haut ses compatriotes. C'est assez de dire : enfant inspiré ; mais cela du moins, il faut le dire. Les vingt-six ans de don Lorenzo en paraissent dix-huit. Il a moins l'aspect d'un prêtre que d'un séminariste. On voudrait le voir vêtu non pas de noir, mais de rouge ou de bleu, comme autrefois les écoliers des conservatoires italiens, comme ces petits moinillons dont fut le divin Pergolèse, et qui, les jours de promenade printanière, jetaient comme un ruban d'écarlate et d'azur au flanc des côteaux napolitains.

En regardant le jeune prêtre, en écoutant son

œuvre, je songeais à l'idéal ancien et religieux de son pays, à tant de beautés éclatantes et suaves. Du fond des siècles italiens, de ce passé qu'on ignore ou qu'on oublie, surgissaient en foule de grands noms et de grandes figures sacrées. C'était le Marcello des *Psaumes ;* plus loin, c'était le Carissimi des cantates et des oratorios, de ce sublime *Jephté*, dont une lecture décida, paraît-il, de la vocation musicale du petit Renzo. Je pensais, et quelquefois, à certains accents, à certains cris, je sentais profondément que cet enfant était bien de leur race, qu'un peu de leur austère et doux génie renaissait et peut-être allait grandir en lui, et je le remerciais tout bas de nous apporter, avec de vieux souvenirs, une jeune espérance.

L'oratorio de don Lorenzo Perosi se divise en deux parties très différentes : *De la mort au sépulcre*, et *la Résurrection*. La première, par la nature même du sujet, est exclusivement funèbre. Elle aurait pu l'être avec un peu plus de variété et de mouvement. Les prières, les regrets, les plaintes se suivent et se ressemblent. Trop de contemplation, de narration, et trop peu de lyrisme. On souhaiterait de plus nombreuses

pages comme le chœur du peuple réclamant des gardes pour le tombeau de Jésus, comme le duo, de vieil et grand style italien, que chantent près du sépulcre les deux Marie. Le reste a moins d'éclat, peut-être avec autant de beauté. Jamais on n'eût attendu cette gravité, ce sérieux dans la jeunesse, d'un Italien de cet âge et de notre temps. Ce sont deux oraisons touchantes que le chœur des femmes : *Crux fidelis!* et le chœur final : *Recessit pastor noster.* L'un et l'autre s'engagent discrètement et comme de biais ; écrits avec pureté, l'un et l'autre sont délicieux de tendresse et de mélancolique piété. Mais déjà dans cette première partie, j'admire par-dessus toute chose la tenue et la noblesse constante du récit. Il occupe une place considérable dans les « Histoires sacrées » de l'abbé Perosi, ce récit de l' « historien, » qui n'est plus l'ancien récitatif, monotone et coupé d'accords, mais un chant mélodique et continu, tantôt solitaire et tantôt accompagné. Le musicien a constamment obtenu de cette narration expressive les effets les plus heureux. Par la simplicité mais par l'énergie ou la suavité des intonations et des accents, par la fermeté des cadences, ou au contraire par leur

incertitude, il donne à des paroles en apparence indifférentes un sens profond et comme une résonance lointaine. Quand se rencontrent dans le texte évangélique certains mots consacrés, de ces mots redoutables et qui sur toute musique pèsent d'un poids si lourd, il arrive souvent à cette musique de n'en être point écrasée. Au début d'un oratorio précédent, *la Transfiguration*, lorsque « Jésus emmène avec lui Pierre, Jacques et Jean, » au seul nom de Jean : « *Et Johannem*, » une modulation légère éveillait un sentiment délicieux de mystère et de retraite au loin. De même à tout moment, dans *la Résurrection du Christ*, les plus graves paroles ont été rendues dignement. La mort, et surtout l'ensevelissement et la sépulture de Jésus, tous ces augustes épisodes ont été racontés avec autant d'émotion pénétrante que de simple grandeur.

Entre la première partie, consacrée à la mort, et la seconde, qui chante la résurrection et la vie, le contraste est saisissant. Il l'est tout de suite. Nous sommes au « matin du triomphe, » et le prélude qui l'annonce est matinal et triomphant. Tout à l'heure contenue et concentrée, la musique maintenant éclate et se déploie au dehors.

ſur un continuel frémissement des cordes, un lair appel de trompette d'abord, puis de trom-one, s'élève lentement. Entonné par toutes les oix unies, un *Alleluia* grégorien lui répond. Égaux par la simplicité et par la puissance, les eux thèmes emplissent l'espace et semblent ba-ayer le ciel. Ils donnent avec une force éton-ante l'impression de la solitude et de la splen-eur. Ils célèbrent en sa nouveauté, en sa frai-heur solitaire et déjà rayonnante, le miracle ccompli, mais encore ignoré.

Madeleine vient. Elle dit, et l'orchestre avec lle, son émoi devant le tombeau vide, son an-oisse, sa recherche et sa course haletante au-evant des disciples. Soudain l'*Alleluia* retentit ncore, opposant à ce doute, à ce trouble, la fière oie d'une certitude inébranlée. J'aime, pour la itié qu'elle exprime, pitié souriante et qui pres-ent la consolation prochaine, l'interrogation des eux anges : *Femme! pourquoi pleures-tu?* J'aime artout, circulant toujours entre les périodes riques, le récit qui s'anime, s'assure, et de lus en plus resplendit.

Enfin voici Jésus. Oh! que la scène était pé-lleuse pour un musicien d'aujourd'hui! Un si

grand maître d'autrefois l'avait consacrée et peut-être à jamais interdite? Connaissez-vous, dans l'œuvre plus que deux fois séculaire de Schütz, le sublime *Dialogue de Pâques*? Après un tel chef-d'œuvre, fût-ce environ trois siècles après, il semblait qu'une voix sortît du sujet même et dît aussi : *Noli me tangere*. Eh bien! de jeunes mains viennent d'y toucher, et ce qui pouvait être un sacrilège n'a été qu'une audace heureuse. Dans l'oratorio de don Lorenzo, voilà pour ainsi dire la grande lumière centrale. L'éclat en est irrésistible; il en eût été intolérable, si le musicien ne l'avait admirablement préparé. Depuis le début de la seconde partie, la clarté ne cesse de se répandre et de s'accroître. Elle baigne et fait comme transparent ce verset du récit : « Madeleine se retournant vit Jésus; mais elle ne le reconnut pas et crut que c'était le jardinier. » Le jardinier! Plus d'un chef-d'œuvre de la peinture primitive est né de cette gracieuse méprise et de cet humble mot. Au moment de le dire, le mot évocateur, cet *hortulanus*, que la prononciation italienne fait mélodieux et doux, la musique l'annonce et le commente par un dialogue d'orgue et d'orchestre, que les grêles sono-

rités de l'harmonium ont malheureusement gâté. N'importe, on a deviné l'intention pastorale et printanière, et, comme sur les toiles des vieux maîtres, on a cru voir un moment, tenant la bêche, un chapeau de paille sur ses cheveux blonds, le jardinier divin dans le jardin fleuri.

« Jésus dit : Marie! Et Marie répondit : *Rabboni*, Maître! » De l'appel et de la réponse, la musique moderne a tiré naturellement autre chose que la musique d'il y a trois cents ans. Celle-ci les avait traduits par un murmure; elle les avait mêlés, coulés tous deux dans la douceur d'un même soupir. Elle avait fait mystique, et de part et d'autre tout immatérielle et divine, la rencontre de ces deux voix et de ces deux regards. Ici l'appel de Jésus est demeuré celui d'un Dieu; mais le cri de Madeleine est devenu l'un des plus humains, l'un des plus beaux d'épouvante en même temps que de ravissement et d'amour, qu'une créature ait jamais jetés. L'éclat, admirable par lui-même, l'est aussi par ce qui le précède et par ce qui le suit. Encadré entre un retour du thème de la résurrection et la reprise plus que jamais grandiose de l'*Alleluia*, l'un des

motifs le prépare, l'autre le continue, et la force, qui ne s'était pas révélée brusquement, ne vient pas non plus brusquement à s'éteindre. A ce moment, comme l'a très bien écrit un de nos confrères, le frisson des authentiques chefs-d'œuvre, le frisson du sublime a passé.

Oui, c'est par la force, par l'effusion et l'explosion de la vie, qu'un jeune homme, presque un enfant, a pu n'être pas au-dessous du sujet qu'un maître immortel avait déjà fait sien par la douceur et le mystère. Il est beau d'avoir non pas élevé plus haut, mais renouvelé l'interprétation ou l'idéal d'une telle scène. *Rabboni!* Ce cri surtout, dont on croyait connaître l'accent unique, pourra désormais sonner autrement dans notre mémoire, et le jardin de Joseph d'Arimathie a été témoin d'un peu plus de beauté.

Près de cette page, peut-être même au-dessus, j'en sais une autre, cachée et comme noyée dans le clair-obscur: c'est l'apparition de Jésus parmi les disciples. Nous parlions de mots sacrés, de mots terribles et presque défendus à la musique. Le « *Pax vobis!* » est de ceux-là. Comme la musique a su pourtant le traduire! Comme elle a noté le salut mystérieux! De quelles notes surna-

turelles, étouffées, semblables à l'entrée furtive et sans bruit d'un Christ que Fromentin eût appelé, comme celui des *Pèlerins d'Emmaüs*, « un revenant divin! » Ce n'est rien, ces quelques mesures étranges. Et pourtant il n'est pas impossible que ce soit quelque chose d'admirable sans réserve et pour toujours. Tout à l'heure on pensait à la Madeleine du Titien, échevelée et tragique; maintenant c'est au Christ de Rembrandt qu'on peut songer. Il n'est pas très commun qu'une œuvre musicale évoque de tels souvenirs.

La beauté de cette musique n'a cependant pas éclaté à tous les esprits. Plus d'un mandarin de France a fait chèrement payer sa gloire nationale au jeune prêtre d'Italie. Nous sommes pour le moment assez mal préparés à l'admirer ou seulement à le comprendre. Avant tout il est simple, et rien ne peut moins sur nous que la simplicité: à peine savons-nous encore la reconnaître et la distinguer de la platitude ou de la misère. L'art de don Lorenzo n'a rien de commun avec ce que nous appelons aujourd'hui la facture ou le métier Il vaut beaucoup moins par l'ingéniosité, la finesse et le détail, que par une généralisation volontairement sommaire, et par la grandeur des

partis pris. Parti pris de composition et d'architecture : témoin la seconde moitié de l'ouvrage, établie sur quatre ou cinq thèmes très apparents, très en dehors, qui se correspondent et se reproduisent, mais se développent à peine et ne se combinent presque jamais. Parti pris d'instrumentation ; usage audacieux, ou naïf, des procédés les plus élémentaires : unissons, batteries et trémolos ; division de l'orchestre en groupes franchement séparés. Un peu trop séparés, ont dit les partisans de la fusion et de l'homogénéité ; mais je ne déteste pas cette séparation des pouvoirs et cette répartition très nette des forces expressives entre les agents sonores. Parti pris enfin dans la diction ou la déclamation ; parti pris de n'employer à l'expression du texte que peu de notes, mais choisies, mais toujours nobles, toujours efficaces et profondes. Ce parti-là surtout, il faut n'être pas le premier venu pour le prendre, et pour le soutenir.

Sans doute l'œuvre très italienne du jeune Italien ne fait pas la première place à la symphonie, à la polyphonie instrumentale, au jeu des timbres. Elle est moins d'un virtuose adroit que d'un artiste inspiré. On l'a, paraît-il, qualifiée de

réactionnaire. Et quand bien même elle le serait! Quel serait le mal, ou plutôt quel ne serait pas le bien, si cette œuvre aujourd'hui, si quelque chef-d'œuvre demain, très simple, très un, arrivait à rassembler et à refondre les éléments d'un art qui s'éparpille et se décompose chaque jour davantage! L'émiettement, la division à l'infini, voilà de quel péril il faut qu'un grand musicien ne tarde pas à nous sauver. La polyphonie instrumentale menace peut-être la musique du même danger où l'exposa la polyphonie des voix à la fin du moyen âge. Il ne s'agit plus de multiplier, mais de réduire, et ce n'est pas du nombre, mais de l'unité que nous avons aujourd'hui le plus pressant besoin.

Or ces qualités ou ces vertus sont proprement italiennes. Elles ont durant des siècles constitué jadis le fond et l'essence même du génie italien. Le souvenir en est plus sensible et mieux dégagé dans la dernière œuvre de don Lorenzo Perosi que dans ses oratorios précédents. Plus d'originalité nationale s'affirme dans *la Résurrection du Christ* que dans *la Passion*, *la Transfiguration* et *la Résurrection de Lazare*. Ici les réminiscences particulières et formelles, les

citations involontaires ont presque entièrement disparu. Il ne reste qu'une influence générale de traditions très nobles et très pures. Par ce qu'elle a de meilleur, cette musique se rattache d'abord au chant grégorien. Elle en emprunte souvent les thèmes; elle en imite volontiers les particularités modales et le diatonisme vigoureux. L'action de Bach est plus rare; on la reconnaîtrait néanmoins en quelques passages (voir dans la seconde partie de *la Transfiguration* un air admirable du père de l'enfant possédé). Mais les maîtres authentiques du jeune prêtre, ceux dont il procède plus directement, ce sont les grands Italiens sacrés du XVIIe siècle, les véritables créateurs de l'oratorio. C'est à ceux-là surtout qu'il doit d'être simple, d'être fort, et d'être touchant. Ils ne lui ont même pas interdit d'être pathétique, et je vous engage fort, si vous étiez tenté de trouver trop passionnée la Madeleine de don Lorenzo, à relire dans Carissimi la déploration et je dirais volontiers l'imprécation de la fille de Jephté.

Le « *pretino*-prodige » a-t-il donc tous les dons, hormis celui d'être lui-même? Il l'est déjà, n'en doutez pas, et promet de l'être de plus en plus. Je

crois à l'avenir de cet enfant. Il est lui par la profondeur, par la sincérité, par la simplicité du sentiment qui le pénètre, le remplit et quelquefois le déborde. Il est lui par la grandeur, par la pureté d'un style que jamais rien ne corrompt ni n'abaisse. Il est lui par les admirables qualités d'un sentiment, d'une émotion faite, devant les choses divines, de jeunesse, de foi, de respect et d'amour. S'il était tout ce qu'a dit sa patrie, s'il avait renouvelé la musique, ne fût-ce qu'une forme ou un genre de musique : l'oratorio, alors il serait tout simplement un musicien de génie. Il n'est peut-être pas loin de le devenir.

Mars 1899.



FIDELIO

A Madame Gabrielle Krauss.



FIDELIO



Il faut, disait Doudan, aimer terriblement ses amis pour les voir. J'avertis les profanes, ou seulement les indifférents, qu'il faut terriblement aimer la musique pour aller voir *Fidelio*, car ce n'est que de la musique. Le livret (je n'ose dire le poème). est un mélodrame vertueux; aucune « intrigue », pas de décors ni de mise en scène, et pas le plus petit ballet. Sujet lugubre et pénitentiaire : pour lieu de l'action, tantôt le greffe ou le préau d'une prison, tantôt la prison même; comme personnages : le directeur, le geôlier et sa famille, un prisonnier, des prisonniers. On comprend que les officiers français entrés dans Vienne depuis quelques jours aient pris un plaisir médiocre, le 20 novembre 1805, à la « première » de *Fidelio*. C'est pourtant de la musique héroïque, mais ce n'est pas de la musique militaire.

Encore une fois c'est avant tout et plus que tout de la musique. Et cela nous surprend et nous ravit. Il est si rare aujourd'hui qu'un opéra non seulement ne soit que de la musique, mais qu'il en soit un peu. Nos « jeunes maitres » d'à présent pourraient faire avec *Fidelio* quelques douzaines de drames lyriques. Mélodies, harmonies, rythmes, timbres, tous les éléments, toutes les formes, toutes les puissances et toutes les beautés des sons surabondent dans le chef-d'œuvre splendide et sombre. Souhaitez-vous de comprendre, ou plutôt de sentir ce que c'est qu' « une idée », autrement dit « une forme musicale *précise* qui vous saisit à l'instant, sans attendre, et de plus une forme *féconde*, qui contient en elle tout le morceau qu'elle annonce[1] ? » Alors écoutez cette musique, au hasard ; écoutez commencer, avec quelle douceur et quelle « longueur de grâce ! » l'adorable trio de la prison. Vous plaît-il d'apprendre comment une idée se développe ? Suivez d'un bout à l'autre l'ouverture : non pas celle de *Fidelio*, mais une de celles de *Leonore*, la plus belle, en *ut*, qu'on exécute à l'Opéra-Comique avant le second acte. Elle est,

1. Gounod (manuscrits inédits).

tout autant qu'une symphonie du maître, un prodigieux exemple du développement non pas scolastique, tel qu'est souvent celui de Bach, mais psychologique et passionnel, comme l'est presque toujours le développement beethovenien.

Tout est musical en *Fidelio*, tout jusqu'à l'action, dont nous croyons trop aujourd'hui qu'elle répugne à la musique. Qu'est-ce que le fameux quatuor « du pistolet, » si ce n'est une action concentrée en quelques mouvements, presque en deux gestes, l'un de menace et de haine, l'autre de défense et d'héroïsme ? Cette action, brève et violente, Beethoven a su la transporter et comme la ramasser en des figures musicales, c'est-à-dire ordonnées, régulières, presque symétriques, égales pourtant à l'action elle-même, à ce raccourci de drame, par la violence et par la brièveté.

Quant aux caractères, aux sentiments, aux âmes enfin, c'est bien par la musique seule qu'elles sont. Avec ce sujet de *Fidelio*, la poésie ou la parole avait fait l'opéra de Gaveaux, puis celui de Paer. Mais la musique a fait l'opéra de Beethoven. Quand Beethoven disait à Paër : « Votre opéra me plaît, je veux le mettre en musique, » il sentait bien que pour animer ces fan-

toches, pour les changer en créatures immortelles, la vie de la musique bouillonnait en lui. Et dans son œuvre, la vie s'est répandue par torrents. La musique, admirable ici quand elle se précipite et passe, l'est encore davantage lorsqu'elle se complait et qu'elle demeure. Que dis-je, demeurer! Dès qu'elle cesse de marcher ou de courir, elle creuse et elle s'enfonce. A quelle profondeur de tristesse et d'épouvante, dans le duo de Léonore et de Rocco, travaillant ensemble à soulever la dalle funèbre! Auparavant, dans un autre duo des mêmes personnages, une seule réplique de Léonore montre le peu, le rien qu'est la parole à côté d'une semblable musique. Au geôlier qui l'admet, sans la connaître mais non sans remarquer son trouble, à partager sa triste besogne, Léonore répond, avec embarras et en s'excusant : « Je n'y suis pas encore accoutumée. » Ce n'est pas ici la pauvre, froide et banale parole, c'est la modulation furtive et sublime, c'est la musique enfin, qui fait défaillir le cœur de Léonore et le nôtre, et qui mêle dans cette âme et dans cette voix tant de crainte et d'espérance, tant d'horreur avec tant de ravissement.

Le grand air de Léonore est encore une de ces pages « où la parole est vile, » comme dit Berlioz en son *Faust*, où la musique a toute la valeur et toute la puissance. Cet air est un admirable portrait de femme. Portrait changeant et divers dans une parfaite unité. Portrait en quelque sorte intérieur, où l'âme, — et quelle âme ! — est modelée par le son et par le silence même, comme un visage l'est sur la toile par la lumière et l'ombre. Dès la première attaque du récitatif, on sent que de grandes choses vont se dire et qu'un des beaux moments de toute la musique approche. Les deux airs d'Alceste et l'air de Suzanne sous les marronniers, celui d'Agathe à sa fenêtre, la prière d'Élisabeth dans *Tannhäuser*, les stances de Sapho, tels sont, avec l'air de Léonore, les plus magnifiques exemplaires d'un genre ou d'un type musical ; voilà quelques-uns des suprêmes sommets où la musique a porté l'âme féminine.

L'air de Léonore est sublime de courage ; il ne l'est pas moins, je ne dirai pas de faiblesse, mais d'attendrissement. Beethoven fait toujours penser au cri de Bossuet : « Loin de nous les héros sans humanité ! » L'héroïsme de cet air est humain ; il l'est à deux reprises par je ne sais quelle

détente ou quel manquement du cœur : une fois dans l'*adagio*, une seconde fois dans l'*allegro* ; là dans la méditation sereine, ici dans l'emportement et l'enthousiasme. Et comme elle est belle complètement, comme elle enferme en soi toute beauté et toute vérité, cette figure musicale qu'est un grand air classique ! Récitatif, *adagio*, *allegro* : quelle admirable économie de formes, de rythmes et de mouvements qu'un tel air, puisqu'il manifeste à leur degré supérieur et tour à tour, les deux états et comme les deux conditions de notre être : la contemplation et l'activité, la pensée sans limite et la volonté sans obstacle.

Chef-d'œuvre de musique pure, *Fidelio* est aussi un chef-d'œuvre allemand. Opéra symphonique, dit-on, et ce n'est pas tout à fait ce qu'il faut dire ; en grande partie du moins opéra instrumental. La beauté vocale, verbale même, n'y manque pas, et j'en citerais de nombreux exemples ; mais elle y est souvent égalée et quelquefois dominée par la beauté des instruments. En écoutant Léonore, je doute s'il y a plus d'héroïsme en sa voix ou plus d'amour profond, mystérieux, dans l'accompagnement des cors, autres voix étranges et fidèles, qui n'étaient jadis que les voix de la na-

ture ou de la forêt et dont Beethoven a fait des voix humaines. Quand j'entends Florestan captif, son chant, qui répond à celui du hautbois, me paraît y répondre avec trop de rudesse, pour ne pas dire de brutalité. Il étouffe, il écrase de ses notes pesantes la mélodie ailée, presque divine, que poursuit le frêle instrument, ravi dans un rêve d'espérance et d'amour. A chaque instant le centre ou le sommet de la beauté musicale se trouve ainsi dans l'orchestre de *Fidelio*. Ce qui s'entend et ce qui se retient du chœur des prisonniers, ce n'est pas le chœur même : ce sont les accords vraiment libérateurs qui le préparent ; c'est le thème sinueux et montant des bassons, l'aspiration d'abord timide, puis de plus en plus puissante et profonde, d'un air libre et pur. Pendant le duo de Léonore et du geôlier (non celui du cachot, mais celui du préau), la mélodie, ici vraiment continue, infinie, se déroule et se traîne dans l'orchestre, où elle se heurte et se blesse à toutes les aspérités des dissonances et des intervalles chromatiques. L'horreur de la prison est plus terrible et plus tragique peut-être dans le prélude instrumental que dans la plainte même du prisonnier. Enfin, s'il y

a dans *Fidelio* une page, une seule, où l'orchestre soit tout, où la voix ne soit rien et ne puisse rien être, c'est l'air, magnifique autant qu'inchantable, de Pizarre, au début du second acte. Ici plus que partout ailleurs, l'idée, comme partout ailleurs mélodique, s'est présentée, imposée à Beethoven sous la forme instrumentale. Il l'a non seulement acceptée, mais subie, parce qu'elle était juste, parce qu'elle était belle, parce qu'elle était nécessaire. Que jamais une voix humaine ne pût la réaliser, cela ne regardait et surtout n'inquiétait pas Beethoven. Une seule chose importe aux Beethoven : c'est leur pensée et non ce que nous en pourrons faire.

Allemand par un des caractères de la musique, *Fidelio* ne l'est pas moins par le caractère moral. Opéra conjugal comme *Orphée*, comme *Alceste*, il ne l'est pas de même. Aussi pur que l'un et que l'autre, il a quelque chose de moins relevé ; l'héroïsme ou le sacrifice n'y est pour ainsi dire pas de la même qualité ou de la même condition. Quand Léonore, sous les vêtements humbles et presque serviles qui la déguisent, descend les degrés de la prison, je revois, à la clarté du soleil de Grèce, parmi les lauriers et les mar-

bres, le deuil éclatant du poète de Thrace ; l'épouse cherchée à travers la flamme et retrouvée sur les divins gazons par l'harmonieux époux faisant sonner sa lyre d'or. Gluck n'eut d'Allemand que le nom ; son génie était d'un Italien ou d'un Grec, en un mot, d'un classique. Italien aussi, peut-être plus qu'allemand, l'idéal de Mozart. Spectateurs de *Fidelio*, souvenez-vous des *Noces* et de l'adolescent moins pâle, moins austère que celui-ci, qui, tout de bleu vêtu, chantait « la romance à Madame. » Rappelez-vous même *Don Juan,* où la mort passe, mais ne fait que passer ; *Don Juan*, malgré tout et jusque dans le cimetière, vivant, insoucieux et joyeux. Mais il est un chef-d'œuvre de Mozart, d'où *Fidelio* pourrait bien venir : c'est la *Flûte enchantée*, le dernier opéra du maître, et le premier où quelque chose de l'âme allemande se soit révélé. Quelque chose de simple, d'ingénu et de populaire, au sens le plus profond du mot. Je songe au célèbre duo de Papageno et de Pamina, duo d'amour ou plutôt dialogue exquis sur l'amour et sa douceur. La musique en est divine et pourtant presque familière. J'allais écrire familiale, car elle est cela aussi. Musique d'infinie tendresse et de pureté

infinie. « *Nichts edlers sei als Weib und Mann.* Rien de plus noble, dit le texte, que l'homme et la femme unis ensemble. » Mais la musique chante : que l'épouse et que l'époux. Voilà peut-être l'origine et comme le premier trait, à peine sensible, de *Fidelio*. Voilà le sentiment que Beethoven devait étendre, exalter, porter jusqu'à la passion et à l'héroïsme. Encore une fois, nous sommes loin d'*Orphée* et d'*Alceste* : sur des hauteurs égales sans doute, mais pourtant différentes, devant un drame non plus royal et presque divin, mais bourgeois. Je me hâte d'ajouter qu'il n'en est pas moins sublime. La vertu de la femme de Florestan est pareille à celle de l'épouse d'Admète, et si l'opéra de Gluck est le chef-d'œuvre antique de la foi conjugale, l'opéra de Beethoven en est le chef-d'œuvre allemand.

Enfin nous voyons surabonder en *Fidelio* le caractère ou le sentiment de l'universel et de l'infini. Guyau a très bien dit : « Ce qui ne signifie et ne représente pas autre chose que soi-même n'est pas vraiment poétique. » Entendez que cela n'est pas vraiment, supérieurement beau. Or l'œuvre de Beethoven signifie beaucoup plus que soi-même. Partout la musique y dépasse, y

déborde les faits et les personnages. La grande artiste qui chante Léonore[1] a refusé, dit-on, quoique *Fidelio* se passe en Andalousie, de revêtir le costume espagnol. Elle a eu raison. Elle a compris que Léonore est en dehors, au-dessus de toute vérité particulière et locale, qu'elle est non seulement une héroïne, mais l'héroïsme même. Beethoven a été le musicien par excellence de la passion pure et du sentiment en soi. Fût-ce une seule fois, il n'a pas pu enfermer son génie en des figures humaines ; un tel créateur a créé, malgré lui, plus que ses créatures. Lorsque Rocco le geôlier se plaint d'un maître rigoureux, n'est ce pas de notre Maître à tous, à nous tous qui plions, humbles serviteurs aussi, sous une main divine et parfois lourde de colère ? Quand Léonore, conviée à l'œuvre sépulcrale, s'excuse et se trouble, il semble que sa jeunesse et sa tendresse de femme reculent devant l'horreur encore inconnue, mais déjà pressentie et plainte déjà, de toute la souffrance humaine. Enfin quand la trompette retentit au dehors, sonnerait-elle aussi fière, aussi triomphale, si elle n'annonçait à tous les prisonniers que nous

1. Mme Rose Caron.

sommes, prisonniers de nos passions et de nos douleurs, que tous un jour nous serons délivrés ! L'opéra de la délivrance, quelqu'un a bien nommé *Fidelio* de ce beau nom. Beethoven, hélas ! Beethoven vivant fut exclu du bienfait dont son chef-d'œuvre est l'éclatant symbole. Ses fers ne sont pas tombés sous la main d'une femme, et « son amante ne vint pas. » Sans foyer sur la terre, comme dit Carlyle de Dante, il a fait son foyer dans son œuvre. Mais nous, comme il nous affranchit ! Il disait lui-même : « Celui qui sentira pleinement ma musique, celui-là sera délivré des misères que les autres hommes traînent après eux. » Tâchons de sentir pleinement le finale de *Fidelio* pour connaître un instant au moins l'entière, l'universelle délivrance. Les spectateurs pressés profitent de ce finale pour se lever, reprendre leurs manteaux et sortir. Ils en pourraient tirer plus de profit, s'il ne se pressaient pas. Beethoven ici leur donne l'exemple. Il ne se presse pas, lui. Le drame est achevé, mais non pas la musique. Quelque chose encore lui reste à dire, et avec une abondance, une profusion magnifique, elle le dit. Il ne lui suffit pas d'être arrivée et de toucher

le but: elle l'étreint avec transport, avec frénésie. Elle se complaît dans l'achèvement d'elle-même, elle s'enivre de sa plénitude et de la perfection consommée de son être. Que nos fins aujourd'hui sont écourtées et pauvres, auprès de cette fin somptueuse et qui ne veut pas finir! Et nos joies non plus ne sont rien auprès de cette joie. Joie victorieuse, héroïque, et qui rachète toute souffrance ; joie de tous les finales de toutes les symphonies, joie de l'unique finale de cet opéra unique, la joie de Beethoven est toujours celle qui n'entre pas en nous, mais où nous entrons, « quand elle surmonte la capacité de notre âme, qu'elle nous inonde, qu'elle regorge et que nous en sommes absorbés. »

Janvier 1899.



TRISTAN ET ISEULT

A Dagnan-Bouveret.



TRISTAN ET ISEULT

Pour la première fois le chef-d'œuvre terrible vient de passer parmi nous. On rapporte qu'après son apparition à Munich, en 1865, un spectateur s'exprimait ainsi : « En dépit de tout, le sceau d'une extraordinaire puissance géniale est imprimé sur cette œuvre crispante. » Le dernier terme de ce jugement ne convient ni ne suffit ; nous l'allons montrer, essayer au moins de le montrer tout à l'heure. Mais d'abord et surtout nous voudrions montrer, ou plus modestement rappeler, car cela ne fait plus guère de doute, que les premiers mots également disent à peine assez.

Tout est colossal dans *Tristan*, et tout de suite. Wagner, en le composant, a dû ressentir la volupté dont parle Maurice de Guérin, et « qui

n'est connue, dit-il, que des rivages de la mer, de renfermer sans aucune perte une vie montée à son comble et irritée. » C'est le premier acte Iseult, au paroxysme de la fureur, et de la fureur d'amour, a mandé Tristan pour qu'il s'humilie devant elle et qu'avec elle il meure. Le fier et doux héros va paraître ; il entre, et son entrée est l'une des grandes choses de la musique. Quatre notes seulement, quatre terribles notes de cuivre, forment ce thème. On hésite à l'appeler mélodie, tant il est court. C'en est une pourtant. Il suffit, pour s'en convaincre, de se souvenir d'une autre, aussi formidable et encore plus brève, car elle n'a que deux notes, qui sont les deux premières de la symphonie en *ut* mineur. Celles-ci descendent et tombent ; la mélodie de *Tristan* s'élève ; elle ressemble à un pas en avant, à un degré qu'il faut franchir. Et cela est naturel si, comme l'a dit Beethoven, le début de la symphonie en *ut* mineur représente le destin qui frappe à la porte, en d'autres termes, une intervention, une agression de forces extérieures et accablantes. Le motif de Tristan, au contraire, exprime un effort de l'âme qui résiste, de la volonté qui se raidit. C'est pour cela qu'il monte, avec une énergie et

une puissance que la mélodie analogue et inverse de Beethoven est seule peut-être à égaler.

Rien de plus grandiose encore que la fin du premier acte, où, tantôt raccourcis, tantôt étendus au contraire, tantôt exaltés et comme fous, les thèmes se pressent, se heurtent et se bousculent dans une cohue sans pareille. Et tandis que la plupart des finales d'opéra, les meilleurs, les plus beaux, sont consacrés à l'explosion des sentimens d'une foule (second finale de *Guillaume Tell* ou Bénédiction des Poignards), ici la symphonie prodigieuse a pour objet principal, à peu près unique, une péripétie tout individuelle, l'action ou le drame qui vient de se nouer entre les deux héros.

Parmi les beautés pour ainsi dire énormes de l'œuvre de Wagner, il convient de ne pas oublier, au second acte, avant la scène d'amour, l'entrée de Tristan guidé par l'écharpe d'Iseult, et la progression qui l'annonce et l'accompagne. Il faut surtout rappeler, au dernier acte, cet autre progression plus développée encore, qui va — de quelle allure ! avec quel emportement ! — de l'appel joyeux du berger à la mort de Tristan. Dans l'ordre de la musique de théâtre, sous les

conditions et les restrictions qu'elle est forcée de subir, les pages dont nous parlons occupent le même rang que tient, dans l'ordre de la musique pure, un scherzo ou un finale de Beethoven : peut-être l'un et l'autre tour à tour. Un appel soudain et perçant déchaîne ce que Wagner appela lui-même le torrent de la symphonie. Un thème nouveau du berger, thème d'allégresse et non plus de douleur, éclate, bondit, enferme Kurwenal et Tristan en des cercles de joie. Bientôt il se modifie et, redoublant non seulement d'intensité, mais de vitesse, il se hâte et se concentre en même temps. Tantôt il reste lui-même, tantôt il devient son contraire : égaré, comme en délire, au lieu de monter il descend, mais toujours suivant le même rythme et constitué par les mêmes sons. Toujours il se transforme, il ne se perd jamais, et cette identité d'une figure ou d'un mouvement sonore fuyant sans cesse et sans cesse retrouvé est l'un des miracles que la musique seule entre tous les arts, ou mieux que tous les autres arts, est capable d'accomplir.

Voilà le scherzo. Bientôt, dans ce tourbillon de folie, de folie heureuse et libératrice, d'autres « motifs » se précipitent et se fondent. Quelques

instants avant que paraisse Iseult, deux des principaux thèmes du duo d'amour reviennent, mais élargis et exaltés, lancés et sonnant à plein orchestre, secoués comme le moribond lui-même par la joie trop forte dont il va mourir. Tous les éléments de cette violence et de cette frénésie furent naguère, dans le duo d'amour, élémens de douceur et d'extase. Et voilà le finale, exemple merveilleux de la transformation des forces par la musique; et de la contemplation et de la pensée devenant mouvement et acte.

Ces différentes pages ont un commun caractère : chacune d'elles représente une arrivée ou une approche. On sait que la tendance à l'être plutôt que l'être même est souvent l'idéal de Wagner et comme la condition métaphysique de son génie. Il faut reconnaître que le devenir, étant par sa nature même susceptible de degrés et d'accroissement, fournit à la musique une matière inépuisable. Et cette matière, comme Wagner l'a traitée ! Progressions, chromatisme, appoggiatures, tous les élémens de son art et de son style ne semblent créés et réunis que pour exprimer une perpétuelle évolution. Voyez, ou plutôt écoutez venir Tristan guidé par le blanc

signal d'Iseult. Mélodies obstinément ascendantes, mouvement plus rapide et sonorité plus intense, rythmes qui se dédoublent, accents qui se multiplient, tout exprime l'urgence. Wagner excelle à diviser, à décomposer le temps. Avec une insistance, une opiniâtreté parfois cruelle, il prolonge le provisoire, il fait durer ce qui passe et rend la promesse ou la menace des choses plus délicieuse ou plus terrible que leur accomplissement.

Cette musique néanmoins n'est pas seulement « une force qui va, » mais quelquefois une force qui demeure. Elle a ses beautés pour ainsi dire statiques et dans mainte scène de *Tristan* l'être, et non plus le devenir, se déploie en sa permanence et sa plénitude. Alors, ce sont des haltes admirables, et plus le mouvement ou la course fut haletante, plus le repos est délicieux. Une paix « nuptiale, auguste et solennelle » enveloppe la partie contemplative ou, plus précisément, la partie « assise » de l'immense duo, celle qu'interrompt le premier avertissement de Brangaene et qui s'achève par le second. Il y a là des trésors de musique. Que dis-je ? tous les trésors de la musique y sont accumulés : trésors de mélodie

d'abord, d'une mélodie intense, abondante, égale à celle d'un Beethoven en ses plus sublimes *adagios*, d'une mélodie harmonique parfois, témoin le thème du nocturne, dont les premières notes forment en se suivant un admirable accord ; d'une mélodie chantante, mais non pas seulement sur les lèvres, et qui plonge au plus profond de l'âme la racine de ses fleurs immortelles et sombres. Trésors aussi de rythme, d'harmonie, et d'instrumentation ; en écoutant les appels de Bragaene, portés sur la houle très douce de l'orchestre où se croisent et se fondent tant de mouvements et tant de voix, on comprend ce que disait un jour de Wagner M. Boito : « Cet homme a possédé tout entier le monde harmonique, dont on n'avait conquis avant lui qu'un hémisphère. »

Cela, c'est la halte dans l'extase ; plus sublime encore, au troisième acte, est la halte dans la douleur et devant la mort. Au théâtre, et rien qu'au théâtre, l'introduction de ce dernier acte et la mélopée du berger prennent toute leur navrante éloquence. Il faut voir, sur la haute et vieille terrasse qui domine la mer, le mourant endormi sous un regard fidèle. Seul, le spectacle de cette solitude et de cette souffrance achève après coup

la beauté du prélude que nous venons d'entendre et la beauté présente de la cantilène que nous entendons. Beauté non pas fugitive, mais durable, et que nous pouvons retenir. Oh ! qu'il est rare, dans Wagner, le moment qui s'arrête quand on lui dit : tu es si beau ! Jouissons de celui-ci, puisqu'il demeure. Aussi bien il y a des relâches en cette longue agonie de Tristan : elle n'est pas toujours un combat et un transport, mais quelquefois une méditation, une rêverie et un souvenir. Elle est une confidence aussi, lorsque Tristan, allant de l'amour à la mort, ou plutôt par l'amour à la mort, s'efforce en vain d'entr'ouvrir aux regards de son humble compagnon les profondeurs de leur double mystère. De sa voix défaillante il lui dit les choses sérieuses, étranges et comme lointaines, que disent les mourans. C'est lui, c'est Tristan seul ici qui parle et qui chante. Derrière les mots, sous les notes faibles et courtes, quelques accords d'orchestre semblent élargir l'horizon ou creuser des abîmes. Et voici que reprend soudain la mélodie du berger. Aux sons de la « vieille plainte, » — et ces mots traduisent mal « *die alte Weise*, » — Tristan revoit et revit son passé. Entre tous les momens purement

lyriques de l'ouvrage, je n'en vois pas de supérieur, peut-être d'égal à celui-ci. La musique, ici encore, ne devient ni ne se fait ; elle est. Elle est, en dépit du chromatisme, ou plutôt grâce au chromatisme même, interprète merveilleux de malaise et de détresse ; elle est, grâce aux dissonances atroces de l'orchestre et de la voix, de cette voix malade, mourante, qui ne sait où se poser, et que le moindre choc, le moindre contact seulement fait gémir et crier, tant elle souffre. « Lorsque je me mis à mon *Tristan*, a dit Wagner, je me plongeai avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure. » Iseult et Tristan au second acte ; Tristan seul, au troisième, pourraient dire la même chose : ils sont, pour ainsi parler, au centre de leur âme, au plus profond de l'amour et de la douleur.

Cette place intérieure, centrale, est celle où le génie de Wagner s'est établi. Il l'occupe et la possède tout entière, la tenant avec raison pour la principale et la plus glorieuse. Il y a des paysages dans *Tristan*, et d'admirables : au premier et surtout au troisième acte, la mer ; au

second, la nuit et la forêt, avec leurs ombres, leurs clartés, leurs parfums et leurs murmures. Mais chacun de ces décors se rapporte et se subordonne aux personnages et c'est toujours « du centre intime du monde » que nous en voyons « la forme extérieure s'épanouir. » *Kunst der Innerlichkeit*, « l'art de l'intérieur. » Il faut revenir sans cesse à cette définition allemande de la musique, que tous les grands musiciens allemands ont justifiée. D'un bout à l'autre de *Tristan* elle se vérifie : en ce troisième acte, où le souffle de la terre natale, passant par le chalumeau d'un berger, déchaîne les « orages du cœur ; » au premier acte, de même : la fureur d'Iseult ne s'emporte et ne bondit-elle pas comme fouettée par la voix du matelot qui chante en plein ciel, perdu là-haut parmi les voiles ? Il arrive même à la musique de transformer un geste physique en un trait de caractère ou de passion. Quand pour la première fois Tristan paraît devant Iseult, le thème dont nous parlions au début semble ne figurer que son apparition matérielle et comme son pas. Mais un moment après, lorsqu'il porte à ses lèvres la coupe qu'il sait ou qu'il croit mortelle, et qu'il boira pour-

tant, le même thème, élargi encore, ému, sans être ébranlé par des triolets frémissans, le même thème sera le toast à la mort librement acceptée ; il représentera dans sa grandeur et dans sa force la démarche morale et sublime du héros.

Partout il en est ainsi. Partout le sentiment domine et l'âme est maîtresse. Toute l'âme et le sentiment tout entier. Encore une fois cette musique est au centre ; ce qu'elle nous découvre, ce n'est pas seulement la passion, c'en est aussi l'origine et le terme, le dessous et les alentours. On dirait même souvent qu'elle exagère, qu'elle élève et qu'elle agrandit démesurément la réalité et la vie. Nous nous sentons médiocres et petits devant elle, incapables, peut-être indignes de ces souffrances infinies et de ces énormes amours. Gigantesque par les dimensions, la musique de *Tristan* ne l'est pas moins par les moyens qu'elle emploie. Il semble qu'elle déchaîne ensemble toutes les forces de la nature et de l'art, toutes les puissances sonores, celle de la voix et celle de l'orchestre, celle des cordes, des métaux et du bois. Mais elle ne les réunit que pour nous les consacrer. L'univers que redoutait Pascal ne s'arme point ici pour écraser, mais plutôt pour

exalter le « roseau pensant » et sentant que nous sommes, et pour concourir à l'expression supérieure, immortelle, d'un peu de nos amours et de nos douleurs.

... Et maintenant, après la grandeur surhumaine de cette musique, en faut-il dire l'inhumanité, qui n'est pas moindre ? Elle a des longueurs terribles, avec une violence qui ne désarme pour ainsi dire jamais ; elle porte au comble tantôt notre émotion et tantôt notre ennui, presque notre colère ; elle ne nous révolte guère moins qu'elle ne nous ravit. Elle exaspère, elle affole la sensibilité ; loin de « purger » les passions, comme disait Aristote, elle semble s'être donné pour mission, pour dangereux idéal, de les exalter encore. Le principe qui l'anime, et parfois l'égare, est une force aveugle, celle que les Grecs appelaient dionysiaque et qu'ils redoutaient ; ce n'est pas l'esprit supérieur, apollinien, qui « verse dans les cœurs le paisible amour de la loi. » Œuvre « crispante, » disait l'auditeur de Munich. Encore une fois il disait mal ou trop peu. La musique de *Tristan* fait plus que nous crisper : elle nous énerve et, par moments, elle nous écrase et nous anéantit. Aussi bien, dans ses

plus belles parties, elle nous donne la sensation, et comme le goût du néant. Elle est la glorification et l'apothéose de l'amour peut-être encore moins que de la mort. Le dernier soupir d'Iseult s'exhale dans la suprême volupté (*höchste Lust*) de la dissolution de l'être. La plus grande partie du duo — et la plus troublante — pourrait se définir, d'après Schopenhauer, dont Wagner s'est inspiré ici : l'hymne du renoncement au vouloir vivre. Et cela n'est pas bon, et malheureusement, par un charme terrible, cela s'insinue en nous, cela nous envahit et nous possède tout entiers. « Ah ! gardez-vous de me guérir ! J'aime mon mal, j'en veux mourir ! » Ainsi chante une vieille romance française. Mais elle chante cela doucement, innocemment. La musique de *Tristan* le crie de toute sa force, et cette force est irrésistible. Gounod, dédiant au pape Léon XIII l'oratorio de *Mors et Vita*, souhaitait que son œuvre apportât aux autres comme à lui-même un accroissement de la vie. Après avoir entendu *Tristan*, c'est le trouble et la fièvre, mais est-ce bien la vie qui s'est accrue en nous ?

1er décembre 1899.

L'IPHIGÉNIE EN TAURIDE

ET L'*ORPHÉE* DE GLUCK

A Mme Jeanne Raunay.



L'*IPHIGÉNIE EN TAURIDE*

ET L'*ORPHÉE* DE GLUCK

Pour la musique au moins, l'avant-dernière année du siècle, — et non pas du tout la dernière, — a fini glorieusement. Elle a vu paraître ou reparaître *Tristan et Iseult* et *la Prise de Troie*, *Iphigénie en Tauride* et *Orphée :* quatre chefs-d'œuvre inégaux et divers, complets ou partiels, mais quatre chefs-d'œuvre. Jouissons d'une heure si rare et faisons halte devant tant de beauté. Je crains seulement qu'on ne nous ait gâtés et rendus trop exigeants pour les musiciens de demain, les nouveaux ou les « jeunes. » Que ne font-ils une halte comme nous ! Voilà si longtemps qu'ils cherchent, et si loin ! Qu'ils s'arrêtent un moment, ou sinon, pour nous avertir, qu'ils attendent d'avoir trouvé. Il est vrai qu'alors (Berlioz et Wagner l'ont

éprouvé naguère), nous commencerions par ne pas les croire.

Il n'y a guère plus d'un mois qu'ont cessé les représentations de *Tristan*. L'œuvre nous demeure présente ; sa lumière et son ombre sont encore sur nous. On ne se lassera probablement jamais de comparer Gluck et Wagner. On fera bien, si c'est pour les rapprocher ; si c'est pour les opposer, on fera mieux encore. Comparons-les donc une fois de plus, de ces deux manières, et, puisque le hasard nous en fournit l'occasion, comparons ensuite à lui-même le Gluck d'*Orphée* et de la seconde *Iphigénie*.

Gluck et Wagner ont surtout, je dirai presque seulement, ceci de commun, qu'ils subordonnent la musique au drame. « L'erreur de l'opéra, comme genre artistique, consiste en ceci, qu'un moyen (la musique) y est traité comme but, et le but (le drame) comme moyen. » Le maître d'*Iphigénie* eût souscrit à cette déclaration du maître de *Tristan*. Témoins l'un et l'autre, et plus que témoins, livrés en quelque sorte à ce que M. Hanslick appelle très bien « la lutte intime des deux éléments de l'opéra. » Gluck et Wagner ont pris l'un et l'autre le même parti.

Qu'après l'avoir pris en théorie, ils l'aient trahi quelquefois dans la pratique ; entraînés par leur génie de musiciens, qu'ils aient apporté à leur thèse de dramaturges des tempéraments, voire des contradictions éclatantes, admirables même, cela est certain, et cela est heureux. Mais cela n'est pas la question que nous rappelons aujourd'hui. Nous ne parlons ici que de leur commune doctrine ; ils ont pu tous deux y manquer, mais ils l'ont professée et confessée tous deux.

Ils l'ont d'ailleurs appliquée à des sujets opposés et par des moyens contraires. Gluck, on ose à peine le redire encore, est le grand musicien de l'antiquité. Comme Henri Heine, mais à la condition d'entendre le mot plus largement, Wagner aurait pu se qualifier de romantique impénitent. Et puis, et surtout, le génie de Gluck est essentiellement verbal ; celui de Wagner est instrumental ou symphonique. L'un fait de la parole, et l'autre de l'orchestre, le principal agent de l'expression, le centre ou le sommet de la beauté. Le premier acte d'*Iphigénie* et celui de *Tristan* renferment chacun un récit. La fille d'Agamemnon, prêtresse de Diane, confie à ses compagnes un rêve affreux. La princesse d'Irlande rapporte à sa

suivante Brangaene, sa première rencontre avec Tristan, sa beauté, ses bienfaits par lui méprisés et sa naissante haine. Ainsi, dans les deux opéras, au commencement, des faits nous sont racontés, qu'il nous importe également de connaître. Dans l'un c'est l'orchestre, — et quel orchestre ! — qui nous les raconte ; dans l'autre c'est la voix, — et quelle voix aussi ! J'accorde que dans la symphonie de Wagner on peut apercevoir certaines beautés mélodiques et chantantes, quelques tournures même à demi italiennes. Et sans doute, sous les paroles d'Iphigénie, ou plutôt entre elles, l'orchestre pose çà et là des touches simples et fortes : au début, une seule note, trois fois répétée, annonce de graves discours ; plus loin, accompagnant la vision du meurtre, d'autres notes, à l'orchestre toujours, se détachent et semblent perler comme des gouttes de sang.

Il arrive même que Gluck et Wagner, ces deux extrêmes, se touchent plus longtemps encore et plus à fond ; qu'on surprenne entre eux de plus durables rencontres et comme des échanges plus mystérieux. Quand Brangaene, au premier acte, va quérir Tristan de la part de sa maîtresse, l'orchestre, qui règne toujours, ne gouverne pas : il

laisse aux mots toute leur valeur, toute leur grâce familière et suppliante aux prières de Brangaene, aux refus de Tristan toute leur courtoisie et leur sombre gravité. Ailleurs, ce n'est pas seulement dans les mots, c'est dans les noms, dans un seul, que Wagner enferme et rassemble toutes les forces de la musique et toutes ses beautés. « *Isolde ! ach, Isolde !* » Que de fois, au troisième acte, s'élève l'appel de Tristan moribond, aussi déchirant que celui d'Orphée à Eurydice morte ! Au second acte, surpris tous deux par le roi, l'amant invite l'amante à le suivre en son pays, où règne la nuit éternelle. « *Das bietet dir Tristan !* Voilà ce que t'offre Tristan ! » soupire-t-il, et deux notes seulement, sublimes de détresse et d'humilité, font du nom de Tristan le nom de la tristesse elle-même. On sait, — et pour l'analyser en détail il faudrait des pages entières, — quelle symphonie pittoresque et pathétique environne le chant d'Orphée, errant sur les gazons élyséens. A l'autre extrémité du sentiment, ou de l'*éthos*, dans l'ordre non plus de l'extase, mais de l'horreur, on pourrait presque tenir pour wagnériens certains passages de la scène entre Oreste et les Furies, surtout la célèbre

antiphrase : « *Le calme rentre dans mon cœur.* » Ici la parole et l'orchestre (les altos, les terribles altos), font plus que se partager l'effet : ils se le disputent, ils se l'arrachent. La beauté supérieure, sublime, qui tout à l'heure, dans *Orphée*, tenait à leur concours, résulte maintenant de leur dissonance et de leur contradiction. La partition nomme ce passage : un air. « Il en est éloigné de plus de mille lieues. » Mais je ne l'appellerais pas davantage un récitatif : l'orchestre y prédomine. Il suffit, pour s'en convaincre, d'isoler tour à tour l'orchestre et la voix. Et cet orchestre, bien qu'il fasse ici presque tout, ne fait pourtant qu'accompagner. Mais qu'est-ce donc qu'il accompagne ? Une phrase ? Non pas. Encore moins une mélodie : des soupirs haletants et des cris entrecoupés. « Je ne sais pas, disait un contemporain de Gluck, si cela est du chant ; c'est peut-être mieux. » Nous le disons encore aujourd'hui, et dans la précédente étude, à propos de certains passages de *Tristan*, c'est cela aussi, cela seulement, que nous trouvions à dire.

Ainsi Wagner eut certaines réminiscences de Gluck et Gluck avait eu de Wagner quelque pressentiment. Tout de même, ils ne se ressem-

blent que par exception, et la règle est qu'ils diffèrent. En général, — et c'est ainsi qu'on doit étudier ce qu'on veut bien connaître, — Gluck élève la parole au-dessus de la symphonie, Wagner l'y subordonne, et, comme disent les pédants, notre remarque subsiste.

Que de contrastes encore entre les œuvres que nous avons tour à tour applaudies ! Quelle musique et quelle musique ! Un *Orphée*, une *Iphigénie* entrent plus aisément qu'un *Tristan* dans l'habitude ou dans le courant de notre vie. Il ne faut pas cinq heures pour les ouïr. Ils commencent plus tard et finissent plus tôt. Ils n'exigent point, je ne dirai pas le sacrifice, mais la consécration d'une soirée tout entière, presque d'une nuit. Ils entreprennent moins sur notre repos, et notre repas. Et puis, s'ils s'entendent plus vite, ils se comprennent de même. Renan, je crois, distinguait un jour le domaine des initiés et le domaine des simples. Gluck est le maître du second. Pour nous charmer et nous émouvoir, il n'exige pas que nous soyons préparés, ou compétents ; il nous demande seulement de n'être point insensibles. Il éclate aux esprits, ou plutôt aux âmes ; à toutes, et tout de suite.

Le librettiste italien d'*Orphée*, Calzabigi, parlait de la « *pura e nuda musica* » de son collaborateur. Voilà ce que la musique de Wagner est le moins dans *Tristan*. Souvent elle ne l'est pas, si « *pura* » veut dire chaste ; si « *pura* » veut dire simple, elle ne l'est presque jamais non plus. La musique de Gluck, au contraire, est tout cela : pure et nue comme les marbres de la Grèce, elle est antique par la forme autant que par le sentiment.

Plus éloignée de nous que celle de Wagner, la musique de Gluck agit sur nous par le prestige du passé. Nous avons assisté, nous assistons encore à l'évolution wagnérienne. Mais, depuis plus d'un siècle déjà, le siècle de Gluck est fermé. *Orphée* est le plus ancien drame en musique aujourd'hui représenté. « Aimez, a dit le poète, aimez ce que jamais on ne verra deux fois ». Aimons donc notre tragédie musicale, et notre tragédie littéraire, à laquelle elle ressemble, parce que nous ne les reverrons plus. Ils sont beaux, les chefs-d'œuvre naissants ; plus beaux encore peut-être, et pour ainsi dire plus sûrs, les chefs-d'œuvre qui ont duré, ceux d'où la mortalité même a disparu. Nous pouvons désormais les admirer sans

réserve, sans craindre que le temps les change pour nous ou nous change pour eux.

Iphigénie et *Orphée*, après *Tristan*, nous donnent la sensation de l'allègement et de la délivrance. Ils nous montrent comme une porte ouverte, par où nous pouvons respirer et sortir. Jamais Gluck ne nous étouffe ni ne nous écrase ; il dénoue les liens qu'hier une main trop rude avait serrés. Vous savez ce qu'écrivait M[lle] de Lespinasse : « L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée* a été si profonde, si sensible, si déchirante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais ». On dirait peut-être cela de *Tristan*. Mais ce qui suit : « Cette musique, ces accents attachaient du charme à la douleur... Mon ami, je sors d'*Orphée* ; il a amolli, il a calmé mon âme ; ... mon âme est avide de cette espèce de douleur », voilà ce que de *Tristan* on ne dira jamais.

Oui sans doute on trouverait dans *Iphigénie* même une ou deux choses terribles, et pour ainsi dire atroces : le fameux passage des altos, la sublime rencontre de la voix d'Iphigénie avec celle des prêtresses : « *Mêlez vos cris plaintifs à mes gémissements !* » Mais il n'y a rien comme cela

dans tout *Orphée*, et dans toute *Iphigénie* il n'y a que cela. Jusque dans les fureurs de l'orage, au début du premier acte, les cadences parfaites, la constance de la tonalité, la fermeté des modulations, la symétrie ou du moins l'eurythmie des périodes, tout enfin préserve la musique et nous-mêmes du désordre et de l'égarement. Ailleurs, partout ailleurs, cette musique est d'une tristesse profonde, mais attirante, je dirais volontiers bienfaisante et même désirable. On doute, en écoutant *Tristan*, si jamais on pourrait autant souffrir. En écoutant *Orphée* ou *Iphigénie*, on doute, — hélas ! encore davantage, — que la souffrance puisse être ainsi mêlée de beauté, de calme et de douceur. Ayant appris d'Oreste les malheurs et les crimes de leur race, Iphigénie lui répond simplement : « *Eloignez-vous, je suis assez instruite* ». La musique de Gluck imite constamment la dignité, la pudeur de cet euphémisme antique. Elle nous émeut et nous attendrit sans toucher à ce que Gœthe, et justement le Gœthe d'*Iphigénie en Tauride*, appelle « le saint et inépuisable trésor du repos ».

Orphée est le premier des cinq chefs d'œuvre de Gluck ; *Iphigénie en Tauride* en est le der-

nier. Il est intéressant de les entendre l'un après l'autre. Le chef-d'œuvre fraternel est plus complet, ou plus « avancé » ; le chef-d'œuvre conjugal est peut-être encore plus touchant. Dans *Iphigénie en Tauride* seulement, dix-sept ans après l'*Orfeo* italien, cinq ans après l'*Orphée* français, le grand réformateur a réalisé son idéal et rempli tout son nouveau dessein. Il n'y a peut-être pas moins ni de moindres différences entre *Orphée* et la seconde *Iphigénie*, qu'entre *Tannhäuser* par exemple, ou *Lohengrin*, et *Tristan*. Ecoutons commencer les deux opéras, ou plutot l'admirable cantate et le drame lyrique admirable. L'ouverture d'*Orphée* ne ressemble ni ne se rapporte à l'œuvre, dont elle forme une des parties les moins intéressantes. Dans *Iphigénie* au contraire, l'ouverture (la tempête) fait corps avec le drame, et ne peut en être séparée. L'action ne commence pas : elle est commencée. De même c'est tout à coup, sur un accord dissonant, par un éclat inattendu et pour ainsi dire oblique, que la voix de la prêtresse entre dans la fulgurante symphonie. *Orphée* n'offre rien, ou presque rien d'analogue à ce début, qui dut paraître autrefois

sans exemple, et nous étonne encore aujourd'hui. Pendant le second acte surtout d'*Iphigénie* (scène d'Oreste et des Furies, scène d'Iphigénie et d'Oreste, déploration de la jeune fille et cérémonies funèbres), le drame et le discours musical se meuvent avec une liberté de mouvements, une variété de formes qui n'a pas été dépassée. Récits, dialogues, airs, chœurs, pantomime, tout se succède, se mêle, s'interrompt, de manière à nous donner l'impression de la vérité et de la vie. Parmi les nombreux airs de la partition, vous n'en trouvez plus un seul qui se divise, comme « *J'ai perdu mon Eurydice* », en trois couplets, que sauvait seule d'une certaine monotonie la sublime interprétation de Mme Viardot. Que ce soit l'air de Pylade : « *Unis dès la plus tendre enfance* », ou l'air d'Iphigénie au quatrième acte : « *Je t'implore et je tremble* », dont l'accompagnement et l'harmonie viennent de Bach, toute mélodie se répète moins et se développe davantage. Plus de trous, ni de remplissage non plus, entre deux morceaux, entre les diverses parties d'un même morceau, ou, comme disait le président de Brosses, entre « les endroits forts ». Désormais tous les endroits sont forts, et

le mot d'Arnaud est juste : « Ce qu'il y a de plus beau dans *Iphigénie*, c'est *Iphigénie* tout entière ».

Plastique toujours, cette musique, en certains passages, ne manque pas de couleur. Gluck a su donner un accent naïf et juste d'exotisme ou de sauvagerie aux chœurs et aux ballets des Scythes. Le premier ressemble, — avec plus de rudesse, avec une recherche ingénue de férocité ou de barbarie, — à la *Marche turque* de Mozart. Voilà pour la couleur locale, ou soi-disant telle. Quant à la couleur de l'époque, j'entends celle de l'époque où parut le chef-d'œuvre, *Iphigénie* en est exempte. *Orphée*, au contraire, en garde quelques traces. L'esprit du XVIIIe siècle, et non de l'antiquité, se trahit dans les airs délicieux de l'Amour. Amour-goût, aurait dit Stendhal, et qui ne ressemble guère, quand il chante et sourit lui-même, à l'amour-passion qui chante en pleurant par la voix d'Orphée. Est-ce parce qu'il est dieu, parce qu'il est l'amour qui ne peut plus ni souffrir ni mourir? « *Modo cantat amor esuriens, tunc cantabit amor fruens*. L'amour qui désire encore ne chante pas comme chantera l'amour satisfait. » Mais Gluck n'a pas connu cette distinction de

saint Augustin, qui ne serait guère de mise ici. *Orphée* est tout simplement de son temps par quelque endroit; *Iphigénie* tout entière est de toujours.

Avec cela le charme d'*Orphée*, comme *Orphée* lui-même, est unique. *Orphée*, — sans comparer deux maîtres qui n'ont rien de commun, — me paraît tenir un peu dans l'œuvre de Gluck le rang occupé dans l'œuvre de Rubens par la *Descente de Croix* d'Anvers. Lui aussi, le Gluck d'*Orphée*, ou plutôt d'*Orfeo*, revenait d'Italie; et de l'opéra comme du tableau Fromentin aurait pu écrire cette belle page : « Ajoutez à l'inspiration personnelle du peintre une influence italienne très marquée, et vous vous expliquerez mieux encore le prix extraordinaire que la postérité attache à des pages qui peuvent être considérées comme ses œuvres de maîtrise et qui furent le premier acte de sa vie de chef d'école... Quoi qu'il fasse, on sent le *romaniste* qui vient de passer des années en terre classique, qui arrive et n'a pas encore changé d'atmosphère. Il lui reste je ne sais quoi qui rappelle le voyage, comme une odeur étrangère dans ses habits. C'est certainement à cette bonne odeur italienne que la *Descente de Croix*

doit l'extrême faveur dont elle jouit. Pour ceux en effet, qui voudraient que Rubens fût un peu comme il est, mais beaucoup aussi comme ils le rêvent, il y a là un sérieux dans la jeunesse, une fleur de maturité candide et studieuse qui va disparaître et qui est unique[1]. »

Orphée et *Iphigénie* ont d'autres mérites communs. Les deux « livrets » sont également admirables. Gluck écrivait de Calzabigi, son collaborateur pour *Orphée* et pour *Alceste* : « Ce célèbre auteur, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, a substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur et un spectacle toujours varié. » (Préface d'*Alceste*.) Dans la lettre par laquelle il proposait à l'Opéra sa première *Iphigénie*, Gluck ajoutait avec trop de modestie : « Je me ferais encore un reproche plus sensible si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien (*sic*) dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite, et si ma musique a eu quelque éclat, je crois

1. *Les Maîtres d'autrefois.*

devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à la portée de développer les ressources de mon art[1] ». Guillard n'aurait pas eu droit à de moindres éloges. Pour la composition, pour l'idée et le sentiment général, pour le fond en un mot, sinon pour la forme, la poésie et le style, son *Iphigénie en Tauride* n'est pas inférieure à celle même de Gœthe. Gœthe a permis que Thoas, le tyran de Tauride, aimât Iphigénie. Le dramaturge français ne l'avait pas voulu. Son héroïne est la plus pure : elle ne sait que ressentir la pitié sans inspirer l'amour.

Orphée, et surtout *Iphigénie en Tauride*, c'est notre tragédie racinienne accrue, exhaussée encore de tout ce que la musique comporte de beauté. Mieux vaut décidément entendre parler de la « divine Iphigénie » que de « la demoiselle de l'usine, » comme dans les livrets de M. Zola. « Noble Gluck, héros exceptionnel, » disait Hoffmann. Si Carlyle avait écrit un chapitre sur le héros musicien, à côté de Beethoven il y aurait nommé Gluck. Un mort d'hier, que regrette-

1. Cité par M. Julien Tiersot dans la préface de la grande partition d'*Orphée* (édition Pelletan).

ront longtemps les philosophes et les artistes, M. Lévêque, a défini la musique « le rapport entre le son et l'âme, entre la belle force de l'âme et la belle force du son. » La musique de Gluck est bien cela. Quelquefois elle dépersonnalise cette force, au point de n'en faire plus qu'une tendance, un mouvement, un élan pour ainsi dire anonyme vers un bien indéterminé. « *Dove andrò senza il mio ben?* » chante sur le cadavre d'Eurydice l'Orfeo italien. « *Il mio ben!* » j'aime l'étendue et même le vague de ce mot. Amour, amitié, compassion, la musique d'*Orphée* ou d'*Iphigénie* exprime, à leur degré supérieur, héroïque, ces « belles forces de l'âme. » Plutôt que de distinguer très nettement entre elles, elle généralise, et dans sa noblesse infinie, toutes les passions nobles sont comme enveloppées.

Enfin le dernier et non l'un des moindres traits communs aux deux chefs-d'œuvre extrêmes de Gluck, c'est l'équilibre, obtenu par des correspondances profondes et d'harmonieuses oppositions. Quel dommage que les nécessités de la mise en scène exigent un silence, un vide, entre les deux tableaux de l'Enfer et des Champs Élysées! Le contraste devrait être instantané, comme

il est absolu. Du moins, avec beaucoup d'intelligence, l'a-t-on fait sensible, à la fin de chaque acte, jusque dans les gestes inverses de la foule des damnés et de celle des élus, dans ces mains tendues et guidant le pèlerin d'amour, les unes vers la mort et la souffrance, les autres vers la vie et la joie retrouvée.

Iphigénie offre encore plus d'exemples, et plus délicats, de symétrie par l'antithèse. Tout se partage et se balance, non seulement l'ensemble de l'œuvre, mais quelquefois les détails mêmes d'un morceau. Rappelez-vous la scène des Furies et l'effet que produit le *pianissimo* soudain sur ces mots prononcés tout bas : « *Il a tué sa mère.* » Souvenez-vous de la cérémonie funèbre, où le majeur et le mineur alternent délicieusement. Dans le *lamento* sublime : « *O malheureuse Iphigénie !* » observez la coupe de la mélodie, l'économie et les proportions des périodes, et surtout (je ne parle que de la musique) la merveilleuse distribution des longues et des brèves, des pleins et des vides, des notes et des silences. A cet air déchirant succèdent des chœurs tristes, mais calmes. Le temple retentissait tout entier des clameurs de la jeune prêtresse ; et maintenant

l'asile, j'allais dire la cellule, où elle s'est retirée entend ses faibles soupirs. C'est la beauté familière après la beauté tragique; après l'idéal supérieur, l'idéal prochain. Vous faut-il d'autres signes de ce rythme en quelque sorte moral? Voyez d'un côté les Barbares et leur roi, Oreste et toutes ses fureurs; de l'autre, seule, et cependant plus belle, je dirai même plus forte, Iphigénie avec toute sa douceur. Seule? Non pas: ses compagnes l'environnent sans cesse, et le chœur constamment virginal répand autour de la vierge qui le conduit une atmosphère sacrée. Gluck anime ici non seulement les personnages, mais le décor; il crée le « milieu » (vous savez que ce mot signifie l'entourage), et le temple même vit par les sons.

La jeune fille en est l'âme, une âme de piété, et de pitié aussi. Vraiment la musique n'a pas attendu Wagner pour connaître et pour exprimer la religion de la souffrance humaine. Le plus petit récitatif, la moindre note du rôle d'Iphigénie respire la compassion et par deux fois, en deux rencontres plus que les autres sublimes, cette charité féminine triomphe de l'épouvante et du désespoir. Au second acte d'abord, à la fin de

la scène des Euménides, quand des ténèbres de la musique sort comme un rayon la voix et la blanche forme de la jeune fille. « Ma mère ! » s'écrie Oreste en délire, et ce cri est admirable, parce que, ne fût-ce qu'un moment, il écrase l'enfant innocente sous le hideux et sanglant souvenir. « Je vois, répond humblement Iphigénie, je vois toute l'horreur que ma présence vous inspire, » et il est admirable aussi que devant cette grâce et cette faiblesse tombe aussitôt cette violence et cette fureur.

Mais le plus adorable mouvement de cette âme exquise est peut-être le dernier. S'étant enfin reconnus l'un l'autre, le frère dit à la sœur, en détournant les yeux : *« Quoi ! vous pouvez m'aimer!* » Et la sœur, se hâtant de rassurer le frère : « *Ah !* répond-elle, *ah ! laissons là ce souvenir funeste.* » Au lieu de regarder, comme il serait naturel, ou du moins de voir en Oreste le parricide, involontaire sans doute, mais le parricide, elle ne voit que le frère retrouvé contre toute espérance. Ceux qu'elle a perdus comme lui, hélas ! et celle-là même qu'elle a perdue par lui, elle les oublie ; elle oublie tout pour lui, qui reste seul, mais qui reste ! Incapable de maudire

ou seulement de regretter, elle écarte de lui le remords et jusqu'au souvenir ; elle veut goûter avec lui, sans mélange et sans reproche, ce moment de triste douceur. Et tout son cœur se fond, et toute sa tendresse retombe, pour s'y reposer aveuglément, sur l'objet de tant de maux, objet maintenant unique de son unique amour. « Je suis faite pour aimer et non pour haïr. » Le mot est deux fois d'une Grecque, d'une vierge et d'une sœur : l'Antigone de Sophocle l'avait dit, et l'Iphigénie de Gluck l'a chanté.

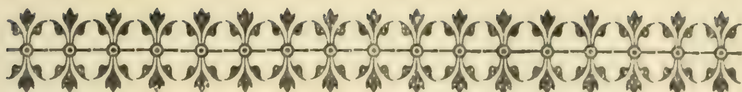
Janvier 1900.



SILHOUETTES DE MUSICIENS

(3e SÉRIE)

Tibi dilectissimæ.



I

HALÉVY

D'APRÈS UN PORTRAIT ANCIEN

E ne dessinerai pas moi-même cette silhouette. Je préfère la copier, ou plutôt la reproduire telle que je la trouve, ignorée peut-être et certainement peu connue, dans une vieille collection : la *Revue et Gazette musicale* de 1842.

Je crains que ce portrait ne paraisse à beaucoup de nos contemporains plus grand et plus beau que nature. Les wagnériens surtout se moqueront. Près de soixante années ont changé la perspective et le point de vue. Si le modèle demeure intéressant et par certains côtés admirable, d'autres

traits de sa physionomie sont entrés dans l'ombre et n'en sortiront plus. La *Juive* mérite de ne pas mourir ; mais la *Reine de Chypre* est détrônée pour toujours et son règne ne sera point rétabli.

Or c'est justement à l'occasion de la *Reine de Chypre*, qu'un critique du temps publia quatre grands articles en l'honneur d'Halévy. Ils montrent jusqu'où pouvait alors se porter l'admiration, l'enthousiasme pour une forme d'art qu'on se vante aujourd'hui de mépriser, pour un idéal soi-disant aboli. Ils vérifient également une remarque faite par un philosophe anglais, et qui va loin. « Relisez, écrit M. Balfour, en remontant de Wagner jusqu'à Platon, la longue série des jugements portés par chaque époque sur ses propres ouvrages, et vous verrez chacune d'elles ayant une musique aussi adéquate à ses aspirations que la musique moderne l'est aux nôtres. Elle ne les touchait pas moins ; elle ne les touchait pas différemment, et des compositions qui pour nous ont perdu leur charme magique et que nous regardons tout au plus comme d'agréables curiosités, contenaient pour eux le secret de ces beautés immatérielles que notre musique dévoile à ses

initiés[1]. » Autrement dit, et plus brièvement, s'il est vrai qu'on n'a jamais que le gouvernement qu'on mérite, il n'est pas moins certain qu'on est presque toujours satisfait de la musique qu'on a.

Nous ne pouvons douter qu'en 1842 *La Reine de Chypre* n'ait contenté les plus difficiles. Que dis-je ? elle les ravissait. Ils la saluèrent comme « une œuvre qui, même aux yeux de la critique la plus sévère, se distingue par toutes les qualités qui constituent un bon opéra. » Le livret parut digne de la musique. « Quel magnifique et poétique sujet ! » s'écrie le chroniqueur, et, dans ce pauvre mélodrame, il prétend nous faire admirer « le conflit entre les passions humaines et la nature », le contraste de Venise politique avec Venise pittoresque, et de l'atrocité des mœurs avec la douceur du ciel et des eaux. Il n'est pas jusqu'aux couplets fameux — trop fameux — de Mocenigo : *Tout n'est dans ce bas monde !* qui ne soient « d'une beauté incomparable... Il n'y a rien là de trivial, de commun, et l'expression de légèreté gracieuse, qui n'exclut point la noblesse, fait de ces couplets le modèle du genre. »

1. *Les Bases de la croyance*, par M. A.-J. Balfour, traduit par M. G. Art ; chez Montgredien, Paris.

A l'éloge de la *Reine de Chypre* en particulier, je préfère l'étude, plus générale, du génie d'Halévy. C'est ici qu'apparaît l'équation signalée par M. Balfour, entre les aspirations d'une époque et ses productions. Nous chercherions vainement un seul point où la musique du maître ait paru inférieure à l'idéal du temps. On y trouve tout ce qu'on en pouvait espérer, peut-être même davantage. Elle comblait tous les désirs et réalisait tous les rêves ; par elle, toutes les conditions de la « haute tragédie lyrique » semblaient remplies.

« Pour faire un bon opéra, il ne faut pas seulement un bon poète et un bon compositeur, il faut encore qu'il y ait accord sympathique entre le talent de l'un et celui de l'autre. » Si donc il parut que non seulement la *Juive* et la *Reine de Chypre* étaient des opéras excellents, mais « des créations qui ravissent le parterre et qui, de plus, soutiennent l'examen d'une critique rigoureuse » ; si l'on put appeler ces deux livrets « deux monuments qui marqueront dans l'histoire de l'art musical », c'est que la fameuse question des rapports ou des convenances entre la musique et la poésie semblait là résolue ; c'est qu'entre l'une et l'autre

jamais on n'avait rencontré de sympathie plus profonde ni d'accord aussi étroit.

Quant à la musique même, à la seule musique, voici, — en abrégé, — comment il en était parlé : « Il est effrayant, et cela vous donne le vertige, de sonder du regard les terribles profondeurs que renferme le cœur de l'homme... Le poète pourra bien vous mettre sous les yeux les actes extérieurs qui s'engendrent à la surface de ces profondeurs ; mais il ne pourra vous y faire descendre... C'est à la musique seule qu'il est réservé de révéler les éléments primitifs de cette merveilleuse nature, c'est dans son charme mystérieux que se manifeste à notre âme ce grand et ineffable mystère... Parmi les maîtres les plus brillants et les plus vantés, il en est fort peu qui, sous ce rapport, seraient fondés à revendiquer la dignité de musicien... Or, au petit nombre des musiciens véritables en ce sens, il faut placer Halévy, dont la vocation est « d'écrire de la musique telle qu'elle jaillit des plus intimes et des plus puissantes profondeurs de la nature humaine. » C'est par cette humanité que la musique d'Halévy s'élargit et s'élève ; elle s'affranchit par là de « ces nuances nationales fortement accusées » qui « compro-

mettent la vérité dramatique de la mélodie et la détruisent quelquefois entièrement. »

Il y a plus encore. Le maître qui, dans l'histoire du grand opéra français, restera peut-être comme le premier du second rang, comme un épigone éminent, mais un épigone, le musicien de la *Juive* et de la *Reine de Chypre*, ne fut pas loin de passer autrefois pour un novateur. On alla jusqu'à le féliciter de s'être « hardiment élancé hors de l'ornière des rythmes et des tours conventionnels, pour entrer dans la carrière de la création libre, illimitée, ne reconnaissant d'autre loi que celle de la vérité. »

Qu'en dites-vous, et M. Balfour n'a-t-il pas cent fois raison ? De tels éloges ne prouvent-ils pas assez que de la musique d'alors les contemporains n'étaient ni moins ni même autrement touchés que nous ne le sommes aujourd'hui de la nôtre ? Et quand je dis la nôtre, je parle de la plus contraire à celle que jadis, et pour des raisons pareilles, on admira pareillement.

La parfaite union et, s'il est possible, l'identité du musicien et du poète ; l'intériorité, la généralité de la musique et son ambition de ne représenter que le « purement humain » ; l'horreur

des contours arrêtés et de la « carrure » (quelque chose comme la mélodie infinie); la recherche passionnée de l'expression juste et de la vérité, ce n'est pas d'autres éléments que se compose aujourd'hui l'idéal le plus nouveau de notre art, l'idéal wagnérien. Et qu'on aspirât, il y a cinquante-six ans, à ce même idéal, cela déjà peut surprendre. Il est encore plus singulier qu'on l'ait cru trouver réalisé dans une œuvre comme la *Reine de Chypre,* qui, sûrement, n'en était point inspirée. Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que cet idéal ait été reconnu là, et célébré, — vous venez de voir avec quels transports, — c'est que de cette musique cet éloge ait été écrit, et ce portrait tracé de ce modèle, par l'homme que sans doute ici vous attendiez le moins : Richard Wagner.

Février 1898.

II

CRITIQUES MUSICAUX

D'AUJOURD'HUI

Il arrive parfois que les choses sérieuses, terribles même, ont des suites qui nous consolent, ou du moins nous divertissent. Ainsi *Fervaal* de M. Vincent d'Indy nous a valu une *Étude thématique et analytique de Fervaal*, par deux de nos plus sympathiques confrères: MM. Pierre de Bréville et Henry Gauthier-Villars. Cette cause, plutôt grave, a produit ce plaisant effet.

« Demandez le programme, l'explication de la pièce et de la musique, avec le nom des personnages et le numéro de tous les motifs! » — Oh! oui, demandez-le, spectateurs ingénus de *Fervaal*, si par bonheur on le crie dans la salle,

demandez le, ce programme réjouissant! Commentaire d'une œuvre qu'il nous donne pour symbolique, il est lui-même un symbole. Il représente et résume une nouvelle forme de la critique musicale, née de la musique nouvelle, et parfaitement appropriée, ou adéquate, à cette musique. Comme l'œuvre très considérable à laquelle elle s'applique ici, cette critique est d'origine allemande et wagnérienne. Elle a pénétré chez nous avec les chefs-d'œuvre de Wagner ou imités de Wagner. Les autres — s'il y en a d'autres — s'en passent, ou plutôt ne s'y prêteraient pas.

Dans l'exégèse de *Fervaal*, je négligerai ce qui touche au symbolisme et à la métaphysique. Sans discuter le « synthétisme un peu large » des personnages, j'accorde volontiers que Fervaal « incarne » l'Humanité, tandis que Guilhen représente le Prochain et Arfagard l'Obstacle ou l'Erreur. Que « de hautes questions, de graves problèmes apparaissent dans cette œuvre comme autant de soleils entourés de nuées », cela n'est pas impossible, et que « leurs rayons ne parviennent que tamisés, opalins, aux sens des auditeurs et des lecteurs », cela, pour le coup, est certain.

Mais le mérite principal et nouveau de cette critique n'est pas là. Je le trouve dans l'application des chiffres à l'esthétique des sons, dans l'interprétation et l'analyse purement arithmétique de la beauté. D'abord on définit les motifs et on leur donne des numéros : « I, thème principal de l'œuvre. Il représente les races supérieures, les dieux. Il symbolise en quelque sorte la prédestination. Son dérivé immédiat I *bis* s'applique plus spécialement à Fervaal, fils des dieux, héros prédestiné. » Nous disons I *bis* et non pas II, parce que I *bis* dérive en effet de I plutôt qu'il n'en diffère, un peu comme l'adjectif dérive du substantif, ou la qualité, de l'être. Continuons : « II, grâce impérative et plus spécialement Guilhen. III, l'enseignement druidique et spécialement Arfagard. VI, l'amour. VIII, la mission. XII, la patrie. XIII, l'affection. XIV, la joie. XXI, la mort. XXIV, Belen. XXVI, quintes accompagnant les grands cataclysmes de la nature. » Total : vingt-sept motifs, généralement courts. Un peu plus longs quand ils s'additionnent ou se multiplient entre eux, et qu'avec les numéros on donne aussi les correspondances. Ainsi le V (premiers troubles, premières angoisses

de l'amour) est de huit mesures; mais il faut en déduire la fin de la sixième et le début de la septième mesure, qui ne sont qu'un rappel du IV et du IV *bis*, et pareillement la seconde moitié de IX peut et même doit être assimilée à I *bis*.

A la distribution des numéros je préfère encore le récit, par les numéros toujours, et l'analyse chiffrée du drame et de la partition. Alors nous voyons, nous entendons réellement IX aux prises avec XVI. Ici Fervaal « songe à sa mission (VIII), à cette mission sacrée dont l'accomplissement lui donnera la joie (XIV au violoncelle-solo sur des accords des bois) ». Et voici d'autres exemples, dans le style direct, de l'éloquence des chiffres : « Réjouis-toi, mon fils (I); c'est toi l'élu, le sauveur de ta patrie (XII) et de ta race (I). » Partout dans le cours d'une telle étude, s'accomplit la parole sacrée : « *Omnia in numero disposuisti.* Vous avez tout disposé avec nombre ». Partout, même dans les conjonctures où d'ordinaire on calcule le moins. Guilhen étreint Fervaal, « elle l'enlace en des caresses (V *bis*) », et quand Fervaal enfin s'est arraché — trop tard pour sa vertu — des bras de l'enchanteresse, « l'orchestre célèbre cette victoire tardive du devoir sur la pas-

sion par une reprise du I, mais — on comprend pourquoi — un peu diminué, en mineur ».

Telle est cette méthode, dont l'usage et les résultats font penser en même temps au jeu de loto, à la table des logarithmes, au catalogue d'un grand magasin et au spectacle d'un vestiaire. D'un vestiaire surtout, et c'est bien au spirituel confrère qui signe l' « Ouvreuse » qu'il appartenait de pratiquer l'un des premiers en France la critique musicale par numéros.

Critique scientifique, mathématique, et qui nous donne toutes les garanties, toutes les certitudes de la science. Critique impersonnelle, idéale; critique purement objective, que cette objectivité même élève au-dessus des variations de notre goût et protège contre les caprices de notre humeur; critique non plus de sentiment, mais de raison : non plus d'instinct, mais de calcul, et qui prouverait au besoin, fût-ce par neuf, la justesse de ses opérations.

Renan, cité par M. Jules Lemaitre, écrivait un jour : « Cet univers est un spectacle que Dieu se donne à lui-même; servons les intentions du grand chorège en contribuant à rendre le spectacle aussi brillant, aussi varié que possible. » Et

M. Lemaître ajoutait : « Il faut rendre cette justice à l'auteur de la *Vie de Jésus*, qu'il les sert joliment, les intentions du grand chorège. » Toutes proportions gardées, et rien que dans le spectacle, parfois la comédie, qu'est l'univers musical, quelques-uns de nous sont aussi d'étonnants « compères ». Ils ne le sont pas comme Renan, avec ironie; avec un sérieux, au contraire, qui les fait plus agréables encore. En vérité la musique est souvent ennuyeuse aujourd'hui; mais elle le serait bien davantage si la critique musicale n'existait pas.

Mai 1898.

III

LÉONARD DE VINCI

Peintre, sculpteur, architecte, géomètre et physicien, ingénieur hydrographe et militaire, il fut musicien aussi. « *Valente musico,* » c'est même le premier titre que donne Amoretti, l'un de ses biographes, à ce fils naturel et prodigieux d'une paysanne et d'un notaire de village italien.

Il y a dans les manuscrits de Léonard des fragments et parfois des esquisses qui se rapportent à des questions d'acoustique ou de mécanique musicale. On voit sur un feuillet le croquis d'un instrument, d'une espèce de viole avec archet et roues à crémaillère, que Léonard avait inventée. Ailleurs le maître universel énonce des problèmes ou des lois. Il observe que « le coup donné dans la cloche laisse après lui sa ressem-

blance imprimée, comme le soleil dans l'œil ou l'odeur dans l'air... Le coup donné dans la cloche fera répondre et remuera un peu une autre cloche semblable à elle, et la corde résonnante du luth fera répondre et remuera une autre corde semblable, de voix semblable, dans un autre luth. »

Ainsi le savant que fut Léonard s'est occupé des sons. Il a cherché les notes que je ne sais quel musicien de génie, encore enfant, appelait « les notes qui s'aiment. » Il a deviné les mystérieuses raisons de leur amour.

Mais plus le savant comprenait la nature des choses, plus l'artiste en chérissait la beauté. Léonard a tout connu par les deux modes de la connaissance humaine : par l'esprit et par le sentiment. Ce physicien improvisait des vers en s'accompagnant sur la lyre. On a même dit qu'il avait été envoyé près de Ludovic le More, non pas comme peintre, ingénieur ou sculpteur, mais en qualité de musicien. Il paraît que c'était trop dire. Le compositeur officiel et favori des Sforza ne fut pas Léonard de Vinci, mais un Espagnol, nommé Pedro Maria. Quant aux représentations théâtrales données à la cour de Milan, il n'est

rapporté nulle part que Léonard y ait concouru autrement que pour en diriger la mise en scène et probablement la machinerie.

Une chose du moins est certaine : le peintre de la *Cène* chantait et jouait admirablement de la lyre, d'une lyre qu'il avait dessinée, peut-être exécutée lui même. Elle avait la forme d'une tête de cheval et elle était d'argent.

Quant aux idées ou plutôt quant à l'idée qu'il se faisait de la musique, Léonard l'exprime en plusieurs passages du *Traité de la peinture*. Il appelle la musique la sœur de la peinture, mais la sœur cadette. Pour lui, peintre avant tout et plus que tout, l'œil est le sens noble, « le seigneur des sens », et la peinture participe de cette noblesse et de cette seigneurie. « Plus une chose, dit-il, contient en elle de la variété et de l'universalité des choses, plus elle est excellente. Or la peinture est propre à toutes les opérations, parce qu'en elle sont contenues toutes les formes qui sont, et même celles qui ne sont pas dans la nature. » Réaliste, au sens le plus large et le plus élevé d'un mot qu'on a depuis abaissé et rétréci, n'ayant d'autre discipline et d'autre méthode, même en art, que l'observation et l'expérience, on

conçoit que Léonard ait trouvé la musique plus éloignée et plus indépendante que la peinture, de la nature et de la vie. La musique de son temps pouvait lui paraître telle. Elle consistait beaucoup moins dans l'expression, qu'en des rapports de quantités ou de nombres, en des combinaisons de figures souvent artificielles et toujours abstraites. La musique n'était qu'à peine ce qu'elle est devenue depuis et toujours davantage : le sentiment ou la passion, l'âme enfin, c'est-à-dire la plus réelle des réalités, sensible par les sons comme elle l'est dans la peinture par la ligne et par la couleur.

Cette réalité, qu'il aimait par-dessus toute chose, Léonard était avide non seulement de la connaître, mais de la fixer et de la retenir. L'art lui semblait deux fois admirable : parce qu'il imite la vie et parce qu'il la prolonge. Il disait volontiers : *Cosa bella mortal passa, ma non d'arte.* Sur ce point encore, il trouvait la peinture supérieure à la musique, à cette éphémère, à cette « malheureuse musique », qui ne paraît que pour disparaître et dans le même instant naît et meurt.

Meurt-elle donc, en effet, aussitôt qu'elle vient

à se taire ? Dès que la voix, ou l'orchestre, ne chante plus, la musique a-t-elle entièrement cessé de vivre ? Non, pas entièrement. Dans les instruments, sur les lèvres muettes maintenant, mais tout à l'heure mélodieuses, entre les feuillets de la partition refermée, je ne sais quelle vie latente et comme idéale demeure. Sans doute la symphonie que je viens d'entendre ne vivra pas cette nuit, dans le silence, comme vivra, dans les ténèbres, le tableau que je viens de regarder. Elle vivra pourtant ; elle n'est pas morte, elle n'est qu'endormie, puisque demain, puisque chaque jour, il ne faudra qu'un geste pour la réveiller.

Léonard n'estimait pas cette vie assez vivante ; il ne la trouvait pas assez formelle non plus. La musique l'a peut-être déçu plus encore que séduit par trop de mystère, lui qui, de tous les peintres, nous paraît cependant le plus mystérieux.

N'importe, il l'aima. Et ce serait dommage qu'il ne l'eût point aimée, qu'elle eût été absente d'une âme et d'un génie qui fut plus que tout autre une harmonie et un concert. Il est des fronts que Dieu marque ; il est aussi des mains qu'il semble toucher de la sienne et faire presque

divines. La main de Léonard fut de celles-là. Belle, car il eut jusqu'à la beauté, assez forte pour tailler le marbre et même, dit-on, pour tordre le battant d'une cloche, elle était assez légère pour tracer le sourire de Monna Lisa et pour effleurer les cordes d'une lyre d'argent.

Décembre 1898.

IV

HÆNDEL

Il est parmi les plus grands ; si grand, qu'il n'a pour ainsi dire pas de profil, ou de silhouette, et que de partout c'est de face qu'on le voit. Il naquit peu de jours avant Bach, en cette année 1685 où tant de musique fut promise au monde. C'en était trop pour un seul pays. Sur le point de tout donner à l'Allemagne, le bon Dieu songea qu' « ils n'en *avaient* pas en Angleterre », ou presque pas. Alors il laissa naître Allemand le futur auteur du *Messie*, mais pour le faire vivre et mourir Anglais, et depuis deux siècles deux patries se partagent la gloire de Georges-Frédéric Hændel.

Son père était barbier et chirurgien ; mais son grand-père était chaudronnier, et j'aime assez,

pour ce prodigieux ouvrier sonore, cet aïeul retentissant. Son amour de la musique fut, ainsi qu'il convient, précoce, contrarié et victorieux. Il partagea sa première jeunesse entre l'Allemagne et l'Italie; puis il donna à l'Angleterre, avec tout son génie, presque toute sa vie. Elle fut longue, féconde, souvent difficile et toujours en quelque sorte ouverte ou publique.

Compositeur officiel et directeur des concerts de la cour, infatigable fournisseur de *Te Deum*, d'antiennes funèbres ou nuptiales, de symphonies ou de sérénades pour feux d'artifice ou promenades sur l'eau, l'idole de l'aristocratie anglaise quand il n'en était pas la victime, Hændel fut aussi le directeur deux fois en faillite d'un théâtre italien, que trente ou quarante opéras de lui, malgré la concurrence et la cabale, firent longtemps glorieux.

Entre cinquante et soixante ans, il acheva sa carrière profane et désormais il ne « respira plus que du côté du ciel. » Mais ce fut encore à pleins poumons, et chaque année, pour ses douze concerts de carême, le colosse anglo-saxon composait en quelques semaines un ou deux de ses chefs-d'œuvres solides et sacrés.

A soixante-sept ans, il perdit la vue. On lit au bas d'une page qu'il écrivit alors : « *Sweet as sight to the blind.* Doux comme serait à l'aveugle le jour. » L'année suivante, on exécutait son oratorio de *Samson*, inspiré de Milton, et devant le public enthousiasmé et attendri, le musicien parut, aveugle comme son poète et comme son héros. Il mourut le 14 avril 1759, âgé de soixante-quatorze ans, plein de force encore et déjà de gloire. Huit jours avant, il avait conduit le *Messie*. Il devait le diriger quinze jours après, au profit d'un hôpital dont le chef-d'œuvre avait fait en partie la fortune. L'affiche, au lieu de porter : « Sous la direction de M. Hændel », porta : « Sous la direction de M. Smith », et ce fut, même en Angleterre, un bel exemple de l'indépendance du cœur.

Tout en Hændel était copieux et fort. Corpulent et de haute taille, parlant quatre langues et les parlant volontiers à la fois, commandant ses repas pour trois personnes, son appétit n'avait d'égal que son humour, et sa loyauté que sa violence. Sous la pression de ses doigts, les touches de son clavecin s'étaient creusées comme des cuillères. Quand il dirigeait ses oratorios, il

donnait le signal aux choristes en criant un : « Chorus ! » qui faisait trembler la salle. Enfin je ne sache pas qu'un autre compositeur ait été plus près que lui, dans un corps à corps demeuré fameux, de jeter une cantatrice par une fenêtre.

Hændel est aussi grand que Bach. Il l'est non seulement dans son œuvre en général, ou dans une de ses œuvres, mais dans une page, une phrase, une mesure. Les premières notes et le premier mot du *Messie :* « *Comfort!* Consolez ! » embrassent tout le mystère de la rédemption et tout le salut du monde. Très vocale, italienne autant et quelquefois plus qu'allemande, la mélodie de Hændel enveloppe de sa courbe immense la totalité d'une pensée ou d'un sentiment, l'infini de la foi, de la joie ou de la douleur. Hændel a raconté qu'en écrivant l'*Alleluia* il avait cru voir devant lui le ciel ouvert et le grand Dieu lui-même. Il n'a pas dit : le bon Dieu, et en effet ce qu'il a surtout exprimé de Dieu ou de l'homme, c'est la grandeur. Religieux et guerrier, il est par excellence le musicien d'Israël, et ceux qui l'ont été après lui, le Meyerbeer du *Prophète*, le Saint-Saëns de *Samson* ou du *Déluge*, l'ont été un peu comme lui.

Aussi vaste que Bach, Hændel est moins profond. Son génie, comme sa vie, a quelque chose d'officiel. Tantôt musicien d'apparat et de circonstances, il est un prodigieux décorateur, un peintre somptueux de couronnements et d'apothéoses. Tantôt — et c'est alors qu'il est le plus grand — peintre d'histoire sacrée ou profane, il évoque des scènes sublimes de guerre, de fête ou de deuil ; il crée des figures simples et colossales : Judas victorieux, Samson aveugle ou mort, Alexandre assis sur son trône d'or. On peut dire du musicien de la *Fête d'Alexandre* ce que Taine disait de Dryden, qui en fut le poète : « Il est troublé, soulevé par les beaux sons et les belles formes ; il écrit hardiment sous la pression d'idées véhémentes ; il s'entoure volontiers d'images magnifiques ; il s'émeut au bruissement de leurs essaims, au chatoiement de leurs splendeurs... Il écrit des airs de bravoure qui ébranlent tous les sens, s'ils ne descendent pas jusqu'au cœur. »

Les airs de Hændel ne descendent pas tous jusque-là. Constamment sublime, il est moins souvent touchant. Son génie, qui se déploie sans cesse, rarement se replie. Il ignore les retours et

même les regards sur soi. L'auteur sacré du *Messie* a annoncé le Christ ; il ne paraît pas l'avoir beaucoup aimé. Jamais il ne s'est entretenu tout bas et tendrement, comme Bach, avec le doux maître. Et l'auteur plus humain de tant d'autres oratorios n'a connu de la passion humaine que les extrémités : la joie infinie et l'immense douleur. Musicien du jour splendide ou de la nuit profonde, il ne l'est pas du clair-obscur ou de la pénombre. Il n'aime pas le rêve et la mélancolie. Il n'eût jamais trouvé l'adorable début de cette cantate de Bach, si bien nommée *Pour tous les temps*, car tous les temps ont leur tristesse : « J'avais de l'ombre plein le cœur. »

Mais parce que Hændel est un des plus grands entre les musiciens, un des tout à fait grands, rien ne lui est complètement étranger, pas même le mystère. Il y a je ne sais quoi de songeur et de vague en cette cantate ignorée mais étrange : *Allegro e Pensieroso*, qui porte un titre à la Michel-Ange, et le justifie. Et sur le visage de la Dalila de Hændel, sur ses lèvres mélodieuses et perfides, un mortel et ravissant sourire, le sourire de Léonard, un moment s'est posé.

Hændel n'en est pas moins, au fond, un des maîtres de la certitude et de l'évidence. « J'aime, dit Méphistophélès insolemment en quittant le Seigneur, j'aime de temps en temps à visiter le Vieux. » Visitons, nous aussi, non pas en impies mais en fidèles, les « Vieux de notre art. Contre le doute et le trouble leur commerce rassure et fortifie. La musique sans doute n'a pas de bornes, mais elle a des bases ; il est quelquefois bon de les sentir inébranlées.

V

ROUGET DE LISLE

On a douté qu'il fût l'auteur de la *Marseillaise*. Elle est de lui pourtant, et non pas de Holzmann, ou de Dalayrac, ou de Reichardt, ou de Navoigille, ou d'Alexandre Boucher, ou d'un maître de chapelle de Saint-Omer. Mais elle n'est pas de lui seul, étant le produit ou l'œuvre du « milieu » et du « moment » beaucoup plus que de lui-même. Elle n'est pas lui non plus : j'entends qu'elle ne lui ressemble pas. Sans en être indigne, il est fort au-dessous d'elle. Elle est un des chefs-d'œuvre de la musique héroïque ; lui ne fut point un héros, pas même un caractère, et ce mélomane médiocre n'a été que pendant une heure un grand musicien.

C'était le 25 avril 1792, à Strasbourg. La dé-

claration de guerre à la Prusse et à l'Autriche venait d'être proclamée, la ville était en fête. Le maire Dietrich et sa femme avaient réuni le soir à leur table quelques officiers de la garnison : le général de Broglie, le lieutenant Desaix, d'autes encore, dont le capitaine Rouget de Lisle, déjà réputé « poète et compositeur fort aimable ». Pendant le repas il ne fut question que de guerre ; de chants de guerre aussi, car tous les Dietrich étaient à la fois des patriotes ardents et de bons musiciens. Chacun déplorait la grossièreté du *Çà ira*, de la *Carmagnole*, et souhaitait que la nation, près de se lever tout entière, se levât à de plus nobles accents. Dietrich eut d'abord l'idée d'un concours, mais bientôt, se ravisant : « Vous, dit-il, monsieur de Lisle, vous qui parlez le langage des dieux, vous qui maniez avec succès la harpe d'Orphée, faites-nous donc quelque beau chant ». Le jeune officier commença par se défendre ; les convives insistèrent, Dietrich hardiment promit au nom de son hôte, et la compagnie se sépara.

Dehors, la nuit était encore retentissante et chaude des rumeurs et de la fièvre du jour. Le cœur battant, la tête brûlante et légère, Rouget

de Lisle rentra chez lui. Son violon était sur la table, il le saisit, et sous ses doigts et sur ses lèvres l'âme de la France chanta. Ce fut un de ces moments auxquels Gœthe était tenté de dire : « Arrête-toi, tu es si beau ! » Il ne s'arrêta pas, et dans la vie de Rouget de Lisle il ne revint jamais.

Le lendemain soir, Dietrich rassembla de nouveau ses convives de la veille, et lui-même, accompagné au clavecin par une de ses nièces, il entonna le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*. Deux jours après, tout Strasbourg le chantait ; bientôt c'était toute la France. Des volontaires marseillais l'ayant apporté les premiers à Paris, on l'appela de leur nom. Ainsi, comme dit à peu près un excellent biographe, il y eut dans la gloire de Tyrtée quelque chose de Tartarin [1].

Les destins de Rouget de Lisle ne devaient point égaler ceux de la *Marseillaise*. Il semble que sa vie, comme son âme, ait été incertaine et partagée. Après le 10 Août, plutôt que de prêter serment aux commissaires de l'Assemblée natio-

1 *Rouget de Lisle*, par M. Julien Tiersot ; 1 vol. chez Delagrave, 1892. Nous avons emprunté beaucoup à ce remarquable ouvrage.

nale, il se laisse destituer de son grade. Mais quelques mois plus tard, il reprend du service à l'armée du Nord. La Terreur l'emprisonne et le 9 Thermidor le délivre. Des nombreux convives du dîner de Strasbourg, il restait presque seul. La guillotine avait épargné le père, mais non les parrains de la *Marseillaise* : Dietrich, de Broglie étaient morts sur l'échafaud. Rouget de Lisle alors fait la campagne de Quiberon, aux côtés de Hoche. Mais, à peine de retour, il s'offre pour reconduire respectueusement à la frontière et remettre entre les mains de l'empereur d'Autriche « la jeune personne du Temple ». Son cœur demeurait divisé.

En 1797, il prend sa retraite définitive. Quarante ans lui restaient à vivre. Il les vécut dans l'oubli, la médiocrité, les embarras, même la misère, se mêlant, sans y réussir, de politique, d'affaires, de théâtre, de musique et de poésie. Il s'entendit mal avec Carnot, plus mal encore avec Bonaparte. Il insulta Napoléon après sa chute et chanta le retour des Bourbons. Grétry, Méhul, Gossec avaient été ses amis, un peu ses collaborateurs. Béranger, Nodier le furent pareillement. Berlioz, après tant d'autres, orchestra la *Marseil-*

laise, et certain *Othello* de Rouget de Lisle faillit l'avoir pour musicien.

Les dernières années de cette vie n'en furent pas les plus amères. Le gouvernement de Louis-Philippe secourut le vieillard et l'honora. Il mourut en 1836, à soixante-seize ans, laissant un mémoire sur l'expédition de Quiberon, des livrets d'opéra-comique et d'opéra, des hymnes et des comédies, des nouvelles sentimentales et quelques centaines de romances. Mieux eût valu pour lui ne laisser que la *Marseillaise* et tomber, jeune et vainqueur, en la chantant.

L'armure qu'il portait n'était pas à sa taille :
Elle était bonne au plus pour un jour de bataille,
Et ce jour-là fut court comme une nuit d'été,

ou comme cette nuit de printemps d'où sortit l'héroïque appel. Œuvre unique d'un homme, la *Marseillaise* est aussi l'œuvre d'un instant unique. Elle en est l'expression et le symbole. Il y a dans sa beauté, seulement guerrière et farouche, quelque chose, non pas d'excessif, mais d'exceptionnel. Elle représente, au lieu d'un état permanent et pour ainsi dire quotidien, un transport, un paroxysme sublime, mais passager.

L'enthousiasme qu'elle respire, cette fureur sacrée et qui fut, hélas ! quelquefois criminelle, cela sans doute est l'âme de la France ; mais ce n'est pas plus son âme tout entière, que la tempête n'est toute l'âme du ciel ou de l'Océan.

Et puis quelque chose, ou plutôt quelqu'un, manque à la *Marseillaise*, et ce quelqu'un c'est Dieu. Je me souviens d'un jour où ce grand vide me fut particulièrement sensible. C'était devant Barcelone en fête, où l'Europe avait envoyé ses vaisseaux. Je me trouvais sur l'un des nôtres. De chaque navire en rade, le chant de chaque peuple s'élevait tour à tour, pacifique et religieux. « Dieu sauve la reine ! — Dieu conserve l'empereur ! — Dieu protège le tsar ! » L'hymne de France était le seul qui ne nommât point Dieu. Et par ce bleu matin d'été, la mer et le ciel étaient si calmes, que je m'étonnai que la *Marseillaise* appelât aux armes ; ils étaient si beaux, d'une si divine beauté, que je regrettai qu'elle ne priât pas.

Mai 1899.

VI

GRÉTRY

Le plus grand de nos musiciens belges, comme Gluck, son contemporain, est notre plus grand musicien allemand. Il naquit à Liège en 1741, d'un père violoniste, qui jouait le matin à l'église et le soir faisait danser les paysans. Un jour, assis près de l'âtre, le petit garçon écoutait chanter l'eau sur un feu très vif. Il se mit à danser au son de ce tambour; mais, s'étant trop approché, il renversa la bouilloire, qui l'échauda cruellement. Ce fut sa première leçon de musique.

A la maîtrise de Saint-Denis, il en reçut d'autres, non moins terribles. « Depuis qu'il existe des enfants malheureux, a-t-il raconté lui-même, aucun ne le fut autant que moi, dès que je fus

abandonné au pouvoir du maître de musique le plus barbare qui fut jamais. Il nous faisait chanter chacun à notre tour et à la moindre faute il assommait de sang-froid le plus jeune comme le plus âgé. Il inventait des tortures dont lui seul pouvait s'amuser... Je l'ai vu affubler la tête d'un enfant de six ans d'une vieille et énorme perruque, l'accrocher en cet état contre la muraille à plusieurs pieds de terre, et là il le forçait à coups de verges à chanter sa musique, qu'il tenait d'une main, et à battre la mesure de l'autre. »

Le plus léger retard était puni de pareils traitements. La peur de manquer les matines éveillait l'écolier pendant les nuits d'hiver. Ignorant l'heure, il se levait et courait à l'église. La porte en était encore fermée. Quand elle s'ouvrait, on trouvait l'enfant endormi, serrant sa lanterne entre ses doigts.

Tant de souffrance ne fut pas inutile. Un jour d'examen ou de concours, le petit Grétry chanta sur un air italien un motet à la Vierge. Il le chanta si bien, que les musiciens qui l'accompagnaient firent presque silence pour le mieux écouter ; ses camarades s'écartèrent avec surprise

et les chanoines, sortant à demi de leurs « formes », n'entendirent pas la sonnette qui annonçait le « lever-Dieu ».

Une troupe italienne de passage à Liège, y jouait alors les œuvres nouvelles de Pergolèse et du Buranello. Les enfants de chœur ne manquaient pas une représentation, et tous les soirs de petits abbés allaient apprendre à louer Dieu dans la salle de la comédie.

A dix-huit ans, Grétry voulut connaître la patrie des œuvres charmantes qui venaient de se révéler à lui, et peut-être de le révéler à lui-même. Il passa huit années à Rome, où la comédie musicale acheva de le conquérir. En revenant, il traversa la France ; l'opéra comique naissant l'y retint pour jamais. Il fut aussitôt le maître du genre. Le *Huron* et surtout *Lucile* eurent un succès de « sensibilité » ; l'esprit fit le triomphe du *Tableau parlant* et valut à l'auteur le surnom de Pergolèse français. A l'Opéra-Comique, à l'Opéra, d'innombrables ouvrages suivirent, presque tous acclamés alors, aujourd'hui presque tous oubliés pour le chef-d'œuvre inoubliable, *Richard Cœur de Lion*.

Pendant les dix années qui précédèrent la Ré-

volution, le génie de Grétry n'eut d'égal que sa fortune. Amitiés, honneurs, places et pensions, tout lui fut prodigué, et par les plus nobles, par les plus belles mains. Il éprouva les bontés de la dauphine, bientôt de la reine, et sa troisième fille eut comme parrain le comte d'Artois et Marie-Antoinette pour marraine. Favori des grands, les petits eux-mêmes l'admiraient. Le lendemain de la représentation de *Zémire et Azor* à Fontainebleau, comme il traversait une des galeries du palais, un soldat de faction lui présenta les armes en lui disant : « J'étais hier à *Zémire et Azor.* »

Plus tard, lorsque tout fut changé, Grétry n'eut pas honte de changer aussi. L'auteur de *Richard* devint celui du *Congrès des rois* et de la *Rosière républicaine.* Plus tard encore, Napoléon, pour honorer l'artiste, fit jouer à son tour *Zémire et Azor* sur le théâtre de Fontainebleau. Comme autrefois près de la reine, Grétry fut assis à côté de l'empereur. Soir mélancolique, où la musique seule était demeurée la même, plus fidèle que le musicien.

La mort avait pris à Grétry ses trois charmantes filles ; elle lui prit encore sa femme. En

1813, elle finit par le prendre lui-même, un peu plus que septuagénaire, dans sa maison de l'Ermitage, l'ancien asile de Jean-Jacques Rousseau.

Il y a deux parts à faire dans son œuvre comme dans son destin. Grétry me paraît le dernier de nos grands musiciens d'autrefois. Le *Tableau parlant* est le chef-d'œuvre français de la vieille comédie italienne en musique. Les plus belles années de Grétry furent les années suprêmes de la monarchie. Son art garde pour nous le reflet ou l'ombre de choses très anciennes, longtemps sacrées et plus touchantes au moment de mourir. *Richard Cœur de Lion* est l'opéra du passé. Il l'est de plus d'une manière. D'abord par le sujet moyen âge, héroïque et chevaleresque, par ces deux nobles figures, et qui ne se rencontrent plus guère, du maître malheureux et du fidèle serviteur. Par la grandeur et l'attendrissante naïveté des mélodies, *Richard* appartient encore au passé. Enfin *Richard* est le dernier hommage et comme l'adieu de la musique à la royauté. Quand Louis XVI entrait dans la salle de leur festin, ses gardes du corps entonnaient en son honneur le chant de l'écuyer-ménestrel. Mais le jour où il languit, lui aussi, « dans une tour obscure »,

pas un seul ne se trouva, pour aimer le roi de France

Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi.

Après Grétry l'ancien, le moderne Grétry. Je voudrais, a-t-il dit, « que la salle fût petite et contenant au plus mille personnes ; qu'il n'y eût qu'une sorte de places partout ; point de loges, ni petites ni grandes ; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore... Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs ». Il a écrit ailleurs : « Les roulades paraîtront un jour si absurdes, qu'on n'en fera plus que pour imiter le rossignol ou quelque mouvement de l'âme bien indiqué. » Ailleurs encore : « Un jour, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poème sera repoussé par le public instruit. » Le temps a comblé ses vœux et justifié ses oracles.

L'Amant jaloux, *Zémire et Azor*, ces titres vieillis cachent des grâces encore jeunes. Il y a dans le *Tableau parlant* des traits de caractère et d'éternelle vérité dignes d'un Molière musicien.

Mais *Richard* surtout, *Richard* est d'aujourd'hui peut-être encore plus que d'autrefois. *Richard* est tout près de notre génie et de notre cœur. Bien avant les œuvres symboliques de Wagner, c'est le poème en musique d'une grande pitié pour une grande infortune, un des plus beaux opéras de la délivrance ou de la rédemption. Dans *Richard* pour la première fois un sentiment dominant ou central se cristallise en une mélodie qui devient aussi le centre ou le sommet. Et la romance de Blondel n'est pas seulement un exemple, peut-être le plus admirable, de motif rappelé. Identique, mais changeante, partagée entre l'orchestre et la voix, soit qu'elle pleure de regret, soit qu'elle tremble d'inquiétude, qu'elle tressaille d'espérance ou qu'elle triomphe de joie, elle est un véritable *leitmotiv*, et dans ce raccourci d'atome on découvre déjà l'infini wagnérien.

Ainsi Grétry regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. Je doute si je l'aime davantage pour ce qu'il annonça jadis ou pour ce qu'il rappellera toujours.

VII

LAMENNAIS

Mousicos, plutôt que musicien. Les Grecs appelaient ainsi non seulement les compositeurs, mais les théoriciens ou les philosophes de la musique, ceux qui s'efforcent d'en connaître la nature et d'en découvrir les lois. Lamennais a consacré un très beau chapitre de son *Esquisse d'une philosophie* à l'art qu'entre tous il paraît avoir aimé. Toujours éloquentes, profondes souvent, quelquefois suspectes et même condamnables, ses paroles, qnand il parle musique, sont encore d'un croyant.

D'abord elles sont d'un idéaliste. Pour Lamennais, « ce que la musique représente, ce qu'elle tend à reproduire, ce ne sont point les choses telles qu'elles sont, mais leur type éternel, le

modèle idéal qu'elles recouvrent en quelque manière. » Et ce type éternel, infini, est Dieu même. Les maîtres allemands de l'idée pure, les Schelling et les Schopenhauer, ont pensé de la musique a peu près pareillement. On pourrait dire seulement que leurs conceptions en général sont plus métaphysiques ; celle de Lamennais est plus religieuse et plus chrétienne.

Ainsi notre musique est un signe et une expression, mais une expression relative et partielle. Une autre musique existe, aussi vaste que la création, « musique universelle qui embrasse tous les sons, tous les bruits et leurs combinaisons innombrables, et leurs lois de tous les ordres ; mais nous ne la comprenons pas, parce que nous ne connaissons ni ne sentons qu'une faible partie de la nature, dont l'ensemble immense, qui de toutes parts fuit dans l'infini, se dérobe à nos sens et à notre pensée même. » C'est parce qu'il a cru à ce concert de tous les êtres, que Lamennais en a tant aimé l'instrument, ou l'organe : la cloche. Prodigieuse ouvrière, non pas de musique, mais de son, la cloche est une voix sans être un chant. Elle est « la voix de la nature, indéfiniment variée, rigoureu-

sement une... Les sons élémentaires, parties intégrantes du son principal, tourbillonnent et bruissent, comme les voix innombrables d'êtres fantastiques, autour de la cloche ébranlée. Ils l'enveloppent d'une sorte d'atmosphère vivante, pleine de prestiges indéfinissables. Lorsqu'elle vient à vibrer, tout vibre au même instant, les corps bruts et les êtres animés ; quelque chose frémit et s'émeut dans les entrailles de l'homme ravi hors de lui-même, emporté en des espaces illimités par les ondes sonores qui se déploient comme une mer sans rivages. »

Suivant Lamennais, l'éminente dignité de la musique est dans une équation, je dirais presque une identité plus parfaite que celle des autres arts, avec la pensée, le sentiment ou l'âme. « Le sens de la vue, ne pénétrant point au-dessous des surfaces, au-dessous de l'enveloppe matérielle, ne perçoit que l'étendue configurée. » Mais « le son perçu par l'ouïe nous révèle ce qui se dérobe éternellement à l'œil dans les profondeurs de l'être. » Cela encore est assez allemand. Un Allemand, Mendel, a défini la musique : *Die Kunst der Innerlichkeit*, « l'art de l'intérieur. » Et depuis longtemps cela était grec ; car Aristote

déjà comparé et préfère à la forme et à la couleur, qui ne reproduisent que les apparences de l'âme, ou sa figure, le son, qui représente l'âme même.

Lamennais a très bien vu d'abord la commune origine, puis la divergence progressive de la poésie et de la musique. Dans la parole primitive il a reconnu deux pouvoirs : « Celui d'exprimer, avec toutes leurs nuances, les sentiments et les passions, de les exciter, de les calmer, et celui de représenter la pensée et les idées pures. » Autrefois confondues, ces deux facultés se sont accrues en se séparant. Le langage a de plus en plus abandonné l'élément sensible du son ; la musique au contraire n'a cessé de le développer et de l'enrichir. Toute l'histoire des rapports entre la poésie et la musique se réduit à ces deux mouvements inverses, dont Lamennais, l'un des premiers, a défini la loi. Wagner, après lui, n'a pas mieux parlé que lui de cette double évolution, qu'un musicologue distingué, M. Combarieu, a très heureusement comparée à l'écartement des deux cornes de la lyre.

Lamennais enfin n'a pu s'abstenir d'une distinction que tout le monde fait, et qui peut-être

est vaine, entre la mélodie et l'harmonie. Je crains seulement qu'il ne l'ait mal fondée. « L'harmonie, dit-il, exprime le monde inférieur et les rapports des êtres dans ce monde ; elle en est la voix. » La mélodie, au contraire, « est l'expression des êtres intelligents et d'eux seuls. » Ce partage inégal ne me paraît ni selon la justice, ni selon la réalité. Il y a des accords, comme des chants, sublimes ; des accords interprètes non des choses, mais des êtres. Sans doute, au second acte de *Guillaume Tell*, ce sont les harmonies de la nature, c'est l'ombre tombant des montagnes, dont s'enveloppe et se voile peu à peu le délicieux petit chœur de la nuit. Mais sans cesse en musique, à chaque page de tous les chefs-d'œuvre, que d'harmonies qui ne sont qu'humaines ! Toute symphonie, par essence, est harmonie. Or, que sont les symphonies de Beethoven — y compris la *Symphonie pastorale* — sinon des poèmes et des drames humains ?

Gardons-nous de réduire, de rabaisser l'harmonie à l'expression et comme au service de la nature. Sa fonction est plus étendue et plus morale. Le Koran dit que le dernier jour du monde sera celui où une âme ne pourra plus faire de

bien à une autre âme. L'harmonie, c'est le bien que les notes peuvent se faire, c'est la société, je dirais presque la charité établie entre elles. Qu'au chant du matelot ou du pâtre le Wagner de *Tristan* ajoute une note, une seule, pour le soutenir ; que Beethoven, le Beethoven de la sonate en *ut dièze* mineur, enveloppe sa morne plainte des arpèges fidèles qui la bercent et la consolent, nous comprenons aussitôt quel surcroît de beauté la mélodie et l'harmonie s'apportent l'une à l'autre, quel attrait réciproque elles s'inspirent et quel mutuel amour.

Un contemporain de Lamennais, qui par certains côtés lui ressemble, a mieux vu tout cela. Mazzini, parlant de la musique, distingue lui aussi la mélodie et l'harmonie, mais suivant un principe supérieur[1]. La mélodie pour lui signifie l'individu ; c'est la foule, ou le peuple, que l'harmonie représente. Plus juste ainsi, l'antithèse est aussi plus féconde ; en tout cas, et par un de ses termes, elle est plus généreuse, au moins plus sociologique ou sociale et, comme telle, on peut s'étonner qu'elle ait échappé à Lamennais.

1. Voir plus haut : *Les idées musicales d'un révolutionnaire italien.*

Mais ce qui l'a frappé et ce dont il nous avertit, pauvres critiques que nous sommes, c'est l'inutilité de notre critique même. Lamennais se demande et nous demande à tous : « Quelle relation de cause à effet l'esprit peut-il concevoir entre les ondes sonores, les vibrations de l'air, de l'eau ou des molécules d'un corps solide, et les sensations, les pensées consécutives à ces vibrations ? » Voilà le fond de toute l'esthétique musicale, et ce fond ne sera jamais touché. Voilà la question essentielle et insoluble. Elle est l'éternelle raison de notre tâche éternellement vaine ; elle en serait la fin si jamais il y était répondu.

VIII

SAINT ALPHONSE DE LIGUORI

Je ne m'attendais guère à le trouver parmi les musiciens. Il est des leurs pourtant, comme en témoigne un livre récent et recommandable, que j'ai sous les yeux[1].

Évêque, théologien, moraliste, saint Alphonse a été aussi le contemporain, le compatriote et le condisciple des grands maîtres napolitains. Pendant les trois quarts du dix-huitième siècle, c'est Naples qui fut, après Florence, Venise et Rome, l'enchanteresse de l'Italie et du monde. Les sirènes vraiment avaient reparu sur ses rivages. Son Opéra faisait ses délices, ses couvents res-

1. *Saint Alphonse de Liguori musicien et la réforme du chant sacré*, par le R. P. Bogaerts; 1 vol. Paris, chez Lethielleux, 1899.

semblaient un peu à son Opéra, et sa mélodie éclatante était enseignée dans les conservatoires de la *Pietà* ou *dei Poveri di Gesù Cristo*, dont le nom seul est mélodieux.

Alors on vivait pour ainsi dire en musique, et c'est en musique aussi qu'on souhaitait de mourir. Une légende rapporte qu'étant près de sa fin le bienheureux Gérard Majella reçut la visite d'un jeune homme. Il le pria de s'asseoir au clavecin et de jouer. Le visiteur, qui n'était pas musicien, obéit, et l'instrument chanta sous ses mains, que le vœu du mourant venait de faire harmonieuses.

Il n'y eut pas de miracle dans l'éducation de saint Alphonse. Don Joseph, son père, se contentait de l'enfermer trois heures par jour avec son professeur. A douze ans, l'enfant put tenir brillamment un rôle dans l'oratorio de *Saint Alexis* : le rôle du diable, et du diable jouant du clavecin. De bonne heure, il aima la musique. Il s'accusait plus tard, avec une contrition peut-être imparfaite, de l'avoir trop passionnément aimée : « Plût à Dieu, soupirait-il, que j'eusse étudié davantage l'art d'aimer sa divine bonté! » Mais il avouait aussi n'avoir pas moins profité de cer-

tains opéras que de certains sermons. Il écoutait un peu les uns comme les autres. « J'ai fréquenté les théâtres, mais grâce à Dieu je n'y ai jamais commis fût-ce un pèché véniel. J'y étais conduit par le seul amour de la musique. Elle m'absorbait et je ne pensais pas à autre chose. » Il est vrai que, pour plus de sûreté, le jeune et vertueux spectateur avait soin d'ôter ses lunettes.

La musique ne l'induisit jamais en tentation, même de mariage. Un soir, dans une noble maison, on le pria d'accompagner au clavecin une jeune fille qu'on lui destinait secrètement. Au bout de quelques mesures, l'aimable cantatrice se pencha vers lui; comme il se détournait, elle passa de l'autre côté, mais sans plus de succès. Alors, avec un geste de dépit, elle s'éloigna de son trop modeste accompagnateur, et « ils ne furent pas plus avant ».

Dans sa vie de prêtre et de religieux, saint Alphonse fit une grande part à la musique. Il n'y renonça que pendant son épiscopat, qui fut de courte durée; mais, plutôt que d'en priver ses disciples, il fléchit pour elle, avec une ingénieuse tendresse, la règle qu'il leur avait tracée. Lors même qu'il leur interdit la parole, il ne leur dé-

fend pas toujours le chant. Aux heures de la plus stricte observance, il tolère « *qualche canzoncino spirituale, sotto voce, poco più che a fiato*, » quelque petite chanson spirituelle, à mi-voix, un peu plus qu'un souffle ». Ce grand législateur du silence avait compris que la musique, certaine musique du moins ne le rompt pas, n'étant qu'une forme supérieure de la méditation ou de la prière.

Elle est de saint Alphonse de Liguori, cette maxime, qu'on devrait écrire sur la porte de nos théâtres, de nos salles de concert et surtout de nos salons : « La musique est un art qu'il faut posséder à fond; sans quoi, non seulement elle ne fait pas de plaisir, mais positivement elle ennuie. » Saint Alphonse la possédait à fond. Sa voix était douce et sonore, et si nette sa diction, qu'on ne perdait pas une seule de ses paroles. Un jour, dans l'église des Franciscains, il chanta si bien son cantique favori : *Gesù con dure funi*, que l'auditoire fondit en larmes. Une autre fois, à la chapelle encore, on vit un soldat qui l'écoutait déboucler tout à coup son ceinturon et s'en flageller de toutes ses forces en signe de repentir et de pénitence.

Chanteur et claveciniste, saint Alphonse fut

compositeur aussi. La plus remarquable de ses œuvres est un dialogue entre Jésus-Christ et l'âme. Témoin de la Passion, l'âme s'afflige et s'indigne; elle supplie le sauveur de la laisser le suivre et mourir avec lui. Mais Jésus lui répond tendrement : « Demeure en paix, chère âme, comprends l'amour que je te porte et, quand je ne serai plus, souviens-toi de moi. » Ce duo, que précède un pathétique et pittoresque récitatif, est du style le plus pur. Touchant et brillant à la fois, il est beau comme une *Pietà* de marbre; de cette beauté italienne, encore à demi-antique, et que n'altère pas la douleur.

Parce qu'il aimait le peuple et qu'il aimait Dieu, saint Alphonse entreprit de réformer la musique populaire et la musique religieuse. Il enseignait ses cantiques à l'ouvrier, au paysan, et par lui les moissons et les vendanges napolitaines se firent quelquefois au bruit de moins libres chansons.

Alors déjà la musique profane avait envahi les églises; le saint essaya de l'en bannir. Évêque, il rétablit le chant grégorien, auprès et au-dessous duquel il tolérait seulement « *un canto figurato in concerto e al modo di canto fermo.* » C'est le

chant *alla Palestrina*, le seul — avec le plain-chant — que l'Église encore aujourd'hui devrait permettre. Hélas! elle en permet, que dis-je, elle en préfère bien d'autres! Elle consent que la grand'messe soit chantée comme le grand-opéra, quand ce n'est pas comme l'opérette; qu'une romance accompagne l'offertoire ou l'élévation et qu'on donne un concert devant un cercueil.

Il y a deux ans, je crois, à l'occasion d'un congrès religieux, le cardinal Parocchi célébrait la messe dans la cathédrale d'Orvieto. Messe pontificale, en musique, et en musique italienne, à grand orchestre et à grand fracas. L'illustre officiant commença par se contenir; mais au *Gloria* il perdit patience et sur son ordre, à l'instant même, le chant liturgique remplaça l'inconvenante symphonie.

Que de paroisses en France, à Paris surtout, mériteraient une telle leçon! En attendant qu'un jour, fût-ce de moins haut, elle leur soit donnée, saint Alphonse de Liguori, priez pour nous!

IX

HOFFMANN[1]

Il naquit en 1776, quinze ans avant la mort de Mozart et onze ans avant celle de Gluck, dont le spectre devait lui apparaître un jour. Il avait trente et un ans quand mourut Haydn ; lorsqu'il mourut lui-même, en 1822, le *Freischütz* venait d'être joué et Beethoven avait encore cinq années à vivre. Il fut donc le contemporain des plus grands parmi les plus grands. Il traversa le temps, funeste à la fortune de l'Allemagne et propice à son génie, où la première représentation de *Fidelio* se donnait devant nos officiers

1. *Fantaisies dans la manière de Callot* (avertissement et traduction par M. H. de Curzon), 1 vol., Hachette, 1891. — *Hoffmann musicien* (*Musiciens du temps passé*), par M. H. de Curzon, 1 vol., Fischbacher, 1893.

vainqueurs, où Haydn expirait en murmurant : « Que Dieu sauve l'empereur François ! »

Il eut sa part des malheurs de sa patrie. Fils d'un magistrat et magistrat lui-même, les événements de 1806 le renversèrent de son siège et le mirent dans son chemin. Il leur dut la misère d'abord, puis la gloire. Professeur de musique et chef d'orchestre, il mendia, — car il mourait de faim, — la faveur d'écrire dans la *Musikalische Zeitung*. Sa lettre était un chef-d'œuvre. On lui commanda deux articles, et ce furent deux des *Kreisleriana*.

« Ma carrière littéraire, dit-il alors, paraît vouloir commencer. » On sait comment elle continua. Sa carrière juridique se rouvrit également. Rétabli dans sa charge, à Berlin, en 1815, il demeura jusqu'à sa mort un mélange très bizarre et très allemand d'artiste et de fonctionnaire, de conseiller aulique, de poète et de musicien.

Avant tout, sinon surtout, musicien. Il le fut dès l'enfance. Ses deux premiers écrits eurent pour sujet et pour titre : *les Souffrances musicales de Kreisler* (Kreisler, c'était lui-même) et *la Musique instrumentale de Beethoven*. Ainsi la musique introduisit le poète, et souvent même

l'accompagna dans le monde merveilleux dont il allait faire son royaume.

Elle était d'ailleurs pour lui le plus merveilleux des mondes. Il le posséda tout entier, car il avait reçu le don de créer avec celui de comprendre. Son œuvre musicale est considérable et presque ignorée. Les seuls érudits connaissent autrement que de nom le *Requiem* d'Hoffmann et son *Miserere*, la *Croix sur la Baltique* et l'*Elixir d'immortalité*, le *Chanoine de Milan* et cette *Ondine*, qui fit, en 1817, l'admiration de Weber.

Le grand musicien chez Hoffmann, ce n'est pas le compositeur, c'est le critique, et pour le désigner je voudrais un autre mot : un mot qui n'impliquât pas l'orgueil — ou l'illusion — du savoir et de l'autorité, mais le plaisir de la sympathie, la joie de l'admiration et de l'amour. Joie, hélas ! mêlée et payée de souffrance. La sensibilité d'Hoffmann était maladive. « J'ai toujours pensé, lui disait Mme la conseillère, que la musique agit trop violemment et, par conséquent, dangereusement sur vous. » Il a raconté comment son père et sa tante s'étaient partagé, ou plutôt disputé son éducation musicale. « Mon père parlait toujours d'intelligence et ma tante toujours de

sentiment. » Hoffmann fut toute sa vie du côté de sa tante. « La musique, écrit-il, me rend sensible comme un enfant ; toutes les blessures oubliées saignent de nouveau... Jean-Paul a bien raison de dire que la musique s'attache à notre cœur comme la langue du lion, qui chatouille et démange si longtemps la peau, lorsqu'il la pose dessus, que le sang finit par couler. »

Hoffmann a dit de certains chefs-d'œuvre et de certains maîtres immortels des choses immortelles comme eux. Un jour le petit Méhul avait pu voir Gluck vivant, en pantoufles, caleçon et camisole d'indienne, tapant à tour de bras sur son piano. Hoffmann, une nuit, crut voir et entendre le fantôme de Gluck, en habit de gala, lui jouer *Armide* sur une partition fantôme elle-même, et depuis, le Gluck véritable n'est plus pour nous celui de la réalité, mais celui de la vision.

Hoffmann ne vit pas Mozart ; mais on sait, par un de ses plus fantastiques récits, comment il entendit *Don Juan*, et tout ce qu'il y entendit. On peut douter si tout cela s'y trouvait ; mais s'il l'y a mis lui-même, il l'y a laissé pour toujours. Hoffmann enfin a compris Beethoven, et Beethoven vivant. « Celui, disait-il, qui a contemplé

l'art avec l'amour le plus intense, et qui l'a saisi dans le plus intime de son être, celui-là c'est Beethoven. » Et « celui-là » le remerciait en ces termes : « Vous avez écrit sur ma petitesse... Venant d'un homme doué de qualités aussi distinguées, ce m'est un extrême bien. »

Trente-cinq ans avant Wagner, Hoffmann a réglé comme Wagner, et presque dans les mêmes termes, les rapports de la poésie et de la musique. « L'opéra véritable, a-t-il dit, est celui où la musique naît immédiatement du poème, comme nécessairement produite par lui. »

Quant à la musique elle-même, en soi, Hoffmann en a parlé comme les plus grands. Pour l'analyser et la définir, il s'efforce de faire entrer dans certains de ses mots favoris : « le fantastique » et « le romantique » surtout, la notion d'une vie plus large, plus haute et comme divine. Il tient la musique pour l'un des modes mystérieux et supérieurs de l'être, pour une catégorie de l'idéal. Philosophique et métaphysique même, partielle mais nécessaire et peut-être primordiale, cette conception de la musique est proprement allemande ; Hoffmann l'eut un des premiers parmi les Allemands.

Musicien et poète, il n'oublia pas que son dieu, qui porte la lyre, lance aussi les flèches d'or. Il en a criblé tous ceux qu'en son pays on allait bientôt nommer les philistins. Il a dénoncé les abus, les contrefaçons et les parodies, la basse intelligence et la pratique misérable de « l'exquise, de la sainte musique ». Il a tourné toute sa verve et toute son ironie contre les amateurs, les pédants et les virtuoses, les concerts de société ou de famille, les soirées musicales et les thés chantants.

Mais son amour de la musique était si grand, que par cet amour même il a pardonné à toute musique. Tâchons d'être indulgents comme lui. Pardonnons à la « flûterie stupide, danse ou marche, qui nous enlève, au-dessus de tous ses défauts, jusqu'à son archétype divin ». Pardonnons aux chanteurs de la rue et aux violoneux de la route. Pardonnons à notre « petite progéniture » quand elle « bousille du piano » et « écorche les airs ». Pardonnons même « au soi-disant faire de la musique des cercles élégants ». Comme dit profondément Hoffmann, « les musiciens ont raison » et « il n'y a pas de sons de cordes, de flûtes et de voix qui n'aient quelque souffle divin ».

X

LUTHER

Il aimait déjà la musique alors qu'il n'était qu'un enfant soumis et pieux. Tout petit, à l'école de Mansfeld, il chantait ; il chantait à quatorze ans chez les Franciscains de Magdebourg. Jeune homme, il chantait au chœur de l'église d'Eisenach et devant les portes des bourgeois de la la ville, avec ses camarades, il demandait son pain en chantant.

Plus tard, aux heures tragiques de la révolte, du doute et de l'angoisse, à la Wartburg ou dans le cloître des Augustins d'Erfurt, il appelait la musique à son secours. Il saisissait sa flûte, ou de sa voix de ténor, claire et pénétrante, il chassait loin de lui, dit-il, « le diable, ce pauvre ange non musicien ».

Une gravure allemande représente Luther en famille, pendant la nuit de Noël. Sa femme est assise et tient un petit enfant ; un second joue auprès d'elle ; trois autres chantent en chœur et leur père, un luth à la main, les conduit. La table porte le sapin chargé de lumières, entouré de flacons. *Wein, Weib und Gesang.* On doute, paraît-il, si Luther lui-même a rédigé ce triple programme ; on voit ici que du moins il l'a rempli.

D'après un de ses biographes, « il savait *sa* musique aussi bien que sa langue et que sa Bible ». Sa langue même était une musique puissante et rude, et souvent il tira de la musique ses arguments et ses comparaisons. Il la savait, et pourtant elle lui demeurait un mystère ; un mystère de joie, comme le rire, dit-il, et dans son horreur de la tristesse il ajoute aussitôt : « car je ne veux point parler des larmes ». Il la savait, sa musique, et surtout il l'aimait. Il bénissait « le Seigneur tout-puissant du ciel », qui l'a donnée à toutes ses créatures : « à son maître de chant, le rossignol bien-aimé, avec tous ses jeunes élèves », et même aux choses inanimées, « car il n'y a rien dans le monde qui ne rende

un son, une voix. Ainsi en est-il de l'air, qui paraît complètement muet et insonore, qui est invisible et incompréhensible, et cet air cependant, quand il est mis en mouvement et poussé, donne aussi sa musique et sa voix... et devient par l'esprit merveilleux et mystérieux. » Qui dira les vertus de la musique et ses bienfaits ! Luther l'égale presque à la théologie. Comme la théologie, elle chasse le démon, elle fait l'âme paisible et joyeuse. Elle rend le courage aux désespérés et calme l'amour ardent ; elle tempère la jalousie et la fureur ; elle est « la reine des mouvements du cœur humain[1] ».

Ces propos, qu'on trouve épars dans les écrits de Luther, il les tenait aussi de vive voix. A Wittemberg, dans le jardin du couvent sécularisé des Augustins, en soignant ses violettes et ses roses, ou bien en jouant aux boules avec Mélanchton, il parlait de « Dame Musique ». Le soir, à la brasserie de l'Aigle-Noir, parmi les verres et les brocs, il en parlait encore avec Johann Walther et Conrad Rüppich, des musi-

1. Voir la *Lettre de Luther sur la Musique*, dans l'agréable volume de M. Weckerlin : *Dernier Musiciana* ; Paris, 1899, chez Garnier frères.

ciens de son temps. « Allons, s'écriait-il, il ne suffit pas de louer la musique en paroles, et le diable doit rire de voir au cabaret des théologiens vider des pots de bière. Il rira moins si nous chantons. » Et se levant alors, ils chantaient. Nous savons tout cela par un brave musicien de Flandre, Jérôme de Locks, qui passant par Wittemberg, eut l'occasion de voir Luther et de l'entendre : « Oh ! dit-il, les beaux chants ! Oh ! la merveilleuse harmonie ! J'avais les yeux pleins de larmes. Le docteur, qui s'en aperçut, me tendit la main. » Et cette main hérétique, l'auditeur ingénu s'excuse de l'avoir prise, lui, bon catholique autant que bon musicien.

On l'a remarqué justement : ce fut une grande chose pour la musique, que Luther l'aimât. « Si chacun me ressemblait, disait-il, l'Allemagne entière saurait bientôt lire la musique comme la Bible. » L'Allemagne ne tarda pas à le savoir et ce fut un peu grâce à lui.

Luther n'a pas créé le « choral ». Il en a pris les éléments dans le chant grégorien et surtout dans les chants populaires qui préexistaient à la Réforme. Il a souvent composé les paroles et plus rarement la musique des cantiques protes-

tants. Trois ou quatre mélodies à peine, dont la plus connue est *Eine feste Burg*, lui sont attribuées maintenant avec certitude. Il semble donc que le mérite ou le génie de Luther musicien fut beaucoup moins d'inventer que d'adapter et surtout de répandre. Il a mêlé le « choral » à toute la vie, religieuse et nationale, du peuple allemand. Il a fait d'une forme sonore le signe d'une race et d'une foi.

Et cette forme est admirable ; admirable de puissance ou de douceur, de conviction et de concision aussi. Avec son mouvement sage, ses valeurs égales et ses repos réguliers, le « choral » semble enfermer à la fois et comme en raccourci dans ses bornes un peu étroites, une discipline de l'esprit et une discipline de l'âme. Vous savez quels chefs-d'œuvre Bach en a tirés deux siècles plus tard et comment le « choral » est devenu, simple ou figuré, tantôt l'enveloppe d'une sobre harmonie et tantôt le centre d'une polyphonie luxuriante.

Ainsi Luther est debout à l'origine et comme au seuil de la musique. Sans Luther, Bach aurait pu être lui tout de même ; il n'eût pas été lui tout entier.

J'ai dit : la musique allemande ; j'hésite à dire : la musique protestante, ne sachant pas très bien ce qu'elle est et si même elle peut être. « Il faut convenir, écrivait un jour M. Brunetière, qu'il y a des arts protestants et qu'ils sont naturalistes. » S'il y a des arts, en effet, comme la peinture hollandaise ou le roman anglais, qui confirment cette assertion, il semble que la musique, même celle des plus grands maîtres protestants, y contredise. Tout en faisant du « choral » le signe sonore de la Réforme, Luther ne l'en a pu faire que le signe convenu et, nous l'avons vu plus haut, emprunté, par conséquent sans rien d'exclusif ni de nécessaire. Catholiques et protestants, nous différons par les idées, que la musique n'exprime pas. Elle n'a souci ni du libre ou du serf arbitre, ni de la justification par les œuvres ou par la foi. J'admets que les diverses convictions produisent des sentiments divers et qu'une autre manière de croire entraîne une autre façon d'aimer. Ces nuances ne sont guère sensibles à la musique, ou par elle. A peine y a-t-il un peu plus de froideur et de sévérité dans un choral luthérien que dans un motet de Palestrina.

La musique est religieuse ou non ; elle n'est

pas confessionnelle. La parole est sujette à l'hérésie, non la voix. En vain Bach n'était pas des nôtres ; son génie, plus large que sa croyance, est à nous comme à ses frères. Dans la Messe en *si* mineur et même, en dépit des chorals, dans la *Passion selon saint Mathieu*, rien n'est dissident, rien n'est séparé. L'art, plus heureux que la foi, n'a souffert aucune déchirure.

XI

CHEFS D'ORCHESTRE ALLEMANDS

Chaque année, au printemps, ils viennent ou reviennent parmi nous.

La musique, où domine de plus en plus la symphonie, c'est-à-dire le génie de l'Allemagne, a désormais pour interprètes obligés, au lieu de chanteurs, des chefs d'orchestre, et des chefs d'orchestre allemands. Ils la représentent ou la symbolisent. Ils la contiennent et l'expriment tout entière.

Ils « conduisent » par cœur. On ne voit sur leur pupitre, au lieu de la partition, que le programme du concert. Leur mémoire est un musée sonore où tous les chefs-d'œuvre, et même les œuvres moindres de tous les temps et de tous les pays, sont conservées avec fidélité, avec res-

pect, avec amour. Et songez que, pour les bien servir, leur mémoire doit être multiple. Il faut qu'elle comprenne et qu'elle leur rappelle, non seulement, comme au comédien et au chanteur, des éléments successifs, mais des groupes et des combinaisons d'éléments parfois innombrables. Aussi bien que dans le temps, cette mémoire agit en quelque sorte dans l'espace, et le mouvement, le rythme, l'harmonie et le timbre sont les objets associés et divers, auxquels il est nécessaire et merveilleux qu'elle ne soit pas inégale.

C'est une étrange et magnifique fonction d'art que celle de chef d'orchestre. Belle d'abord d'une beauté toute individuelle, elle procure à celui qui l'exerce, et à nous qui la voyons s'exercer, un bien trop rare, hélas! aujourd'hui : celui d'une volonté personnelle et obéie. Le régime d'un orchestre est aussi contraire que possible à celui d'un Parlement. Et, par un singulier privilège, ce pouvoir absolu se trouve être le moins égoïste et le plus social de tous les pouvoirs. Très supérieur, même en ce point, au virtuose, le chef d'orchestre est le moins jaloux de tous les artistes. Au lieu de faire tort aux autres, il les fait valoir. Il prend leurs intérêts plus que les

siens. Loin de les offusquer, il les éclaire. Il les initie et les inspire. Sa personne leur est nécessaire, mais il a besoin de leur nombre. Il les fait uns avec lui, comme il est un avec eux, et son orchestre et leur chef n'ont chacun que la moitié d'une âme.

Ce n'est pas tout : l'intelligence et la volonté d'un chef d'orchestre ne profite pas seulement à telle partie et comme à tel rôle. Il comprend l'œuvre au sens le plus large du mot ; il l'enveloppe, il l'embrasse tout entière, et de lui, par lui, tout entière elle s'illumine et s'échauffe, elle s'accroît et s'embellit.

Maîtres des sons, les *Kapellmeister* allemands le sont aussi du silence. Ils en obtiennent les plus admirables effets. Ils savent le prolonger, s'y arrêter et s'y complaire. Tous les grands musiciens pourraient dire des points d'orgue qu'ils ont marqués, ce que Wagner fait dire à Beethoven du point d'orgue qui suit les quatre premières notes de la symphonie en *ut* mineur : « Tenez mon point d'orgue longuement et terriblement ! Je n'ai pas écrit des points d'orgue par plaisanterie ou par embarras, comme pour avoir le temps de réfléchir à ce qui suit... Alors, la vie du son

doit être aspirée jusqu'à extinction. Alors j'arrête les vagues de mon océan et je laisse voir jusqu'au fond de ses abîmes, ou je suspends le vol des nuages ; je sépare les brouillards confus, je fais apparaître au regard le ciel pur et azuré, je laisse pénétrer jusque dans l'œil rayonnant du soleil. Voilà pourquoi je mets des points d'orgue... [1] » Voilà pourquoi ils en mettent tous, et c'est parce que les Richter, les Weingartner savent ce « pourquoi », que, tenus par eux, les points d'orgue de Beethoven et de Mozart, de Weber et de Wagner prennent une grandeur mystérieuse et muette que nous ne leur connaissions pas.

L'action du chef d'orchestre, en même temps que la plus efficace, est la plus immatérielle. Bien que visible, ou plutôt parce qu'il est visible seulement, cet interprète souverain est un interprète idéal. Auteur et créateur apparent d'un monde sonore, il en est le créateur silencieux. Il semble en dehors et comme au-dessus des sons, matière de l'œuvre à laquelle il préside. C'est ainsi qu'un grand capitaine domine la matière, humaine et

1. Traduit et cité par M. Maurice Kufferath dans sa très intéressante brochure : *L'Art de diriger l'Orchestre*. Paris, Fischbacher, 1891.

sanglante, de la bataille et de la victoire dont l'idée seule est en lui.

Et pourtant, parce que le chef d'orchestre est visible, son action participe de la réalité plastique. Lorsque d'un bras lassé, lourd et ployant de tristesse, M. Mottl guide les premiers pas du cortège de Siegfried, son attitude même trahit le deuil sublime qu'il mène. Quand M. Weingartner arrive à la fin de la marche funèbre de la symphonie *Héroïque*, les dernières notes tombent, que dis-je, elles perlent de sa main qui semble défaillir et les répandre comme les dernières gouttes d'une libation sur un tombeau.

Seule de tous les arts, la musique a cet avantage, qu'elle paraît quelquefois s'adresser à deux de nos sens, et qu'entre les mains — oui, les mains, — d'un grand chef d'orchestre, elle nous devient presque visible. On n'entendra jamais un tableau ; mais conduite par M. Weingartner, on croit voir une symphonie. Un rapport nouveau, plus large et plus mystérieux, s'ajoute aux innombrables rapports qui la constituent. En même temps que dans la durée, elle existe dans l'espace ; elle s'y révèle et s'y déploie, et ses lignes ou ses traits, ses mouvements, sa pensée ou sa

passion, toute sa vie enfin, se trahit par des attitudes, des gestes et sur un visage humain. Une symphonie ainsi dirigée est un admirable spectacle. L'orchestre alors, notre orchestre moderne, semble avoir retenu ou retrouvé, ne fût-ce qu'en la personne de son chef, quelque chose de l'ancienne orchestique, c'est-à-dire de l'association de la forme sculpturale à la forme sonore. Le talent d'un Weingartner fait une part à je ne sais quelle pantomime supérieure, très sobre, très noble même, toujours expressive et qui représente ou restitue autant que possible le rôle autrefois capital de la figure humaine dans la musique.

« C'était merveille de le voir, merveille de l'ouïr ». Double merveille en effet. Quand on voit, quand on écoute un de ces grands interprètes allemands des grandes œuvres allemandes, ce n'est pas seulement la musique, mais en quelque sorte la musicalité de leur race et de leur pays qui s'impose à nous. On se dit qu'en Allemagne ils sont tous musiciens, que tous ils comprennent et que tous ils aiment. On se souvient du génie de ce peuple et de son travail, de sa nature et de sa volonté. On songe à leurs festivals

et à leurs conservatoires, au programme de leurs Universités, au répertoire de leurs théâtres et de leurs concerts, à leur pratique, nationale et populaire, d'un art qu'ils mêlent à toute leur vie. Alors, auprès de ce qu'ils font de musique et pour la musique, il semble que ce que nous faisons nous-mêmes ne soit que jeux de petits enfants.

XII

FRÉDÉRIC II

« Sire, disait un professeur de violon à je ne sais quel royal élève, les violonistes se divisent en trois classes : ceux qui ne savent pas jouer du tout, ceux qui jouent mal et ceux qui jouent bien. Votre Majesté s'est déjà élevée jusqu'à la seconde classe. » Sur la flûte, le grand Frédéric n'est pas allé beaucoup plus haut. Un de ses biographes affirme qu'il « jouissait d'une bonne embouchure ». Un autre assure qu'il se tirait à peu près des *adagios* ; mais les *allegros* lui donnaient du mal. Ils en donnaient plus encore à ses partenaires, et l'un de ses maîtres de chapelle était justement fier d'avoir pu lui accompagner, en quarante ans de service, près de cinquante mille morceaux.

Le prince avait commencé la flûte de bonne heure, au grand déplaisir de son aimable père, qui lui cassait volontiers l'instrument dans les mains ou sur le dos. Il allait en cachette faire de la musique avec la fille d'un bourgeois de Potsdam, qui jouait du clavecin. Frédéric-Guillaume l'ayant appris, fit saisir et fouetter la jeune accompagnatrice. Mais le roi Frédéric II lui paya postérieurement d'une pension assez ronde l'injure qu'elle avait soufferte pour le prince Fritz.

A peine marié et installé au château de Rheinsberg, l'héritier présomptif s'occupa de monter sa maison musicale. Le roi, pour le coup, ferma les yeux, ou les oreilles, et laissa le prince à sa manie. Frédéric engagea les premiers compositeurs et virtuoses du temps : c'était Philippe-Emmanuel Bach ; c'était Graun, qu'il enleva au duc de Brunswick ; c'était le célèbre flûtiste Quantz, son professeur, que dut lui céder le roi de Pologne ; enfin c'était Benda, le grand violoniste bohémien.

Un soir de l'année 1740, au milieu d'un concert, le prince reçut la nouvelle que son père se mourait, qu'il était mort. Frédéric-Guillaume avait ainsi réglé d'avance la partie musicale de ses fu-

néraillles : « Dès que le char partira, les tambours battront la marche des morts et les hautbois joueront le cantique connu : *O Haupt voll Blut und Wunden*... Quand les capitaines m'auront porté dans l'église de la manière que j'ai dit, le cercueil sera déposé un peu avant la voûte, et alors les hautbois et l'orgue joueront un morceau de musique composé par l'organiste Sidon. » Pour le père c'était beaucoup ; ce n'était rien pour le fils. Il corsa le programme. Graun dut écrire une cantate funèbre et le feu roi, qui n'avait jamais aimé la musique, en eut, même à son enterrement, au-delà de ses désirs.

Bientôt il fallut à Frédéric un Opéra. Il en fit lui-même les plans et, tandis que Graun s'en allait en Italie chercher des chanteurs, le roi, de son côté, s'en allait conquérir la Silésie. A leur retour à tous deux, l'Opéra royal ouvrit avec *Radelinda*, paroles italiennes et musique de Graun. Le public n'entrait pas dans ce théâtre de cour, exclusivement officiel et militaire. « Ce spectacle, dit un contemporain, où l'on commande les soldats comme pour la parade, ressemble extérieurement à un camp. Des escouades d'officiers et de soldats en repoussent parfois ceux mêmes aux-

quels le roi a accordé des places. Le parterre est rempli de soldats et de femmes de soldats qui mettent ce jour-là l'uniforme de leurs maris. Cette soldatesque souvent ivre, au lieu d'écouter la musique de Graun, fait monter dans les loges des odeurs dégoûtantes qui font douter si l'on n'est pas dans un corps de garde. » La loge de l'Académie, entre autres, avait l'inconvénient « d'être trop près des soldats qui, pour l'ordinaire, font beaucoup de bruit et même empêchent de voir, tant à cause de leurs grands bonnets que parce qu'ils prennent souvent leurs femmes sur leurs épaules ».

Frédéric, qui ne goûtait que la musique allemande, surtout celle de Graun, son compositeur favori, n'aimait que les chanteurs italiens. Il était nationaliste à demi. La première fois qu'on lui parla de Mme Schmeling, il commença par déclarer qu'entre le chant d'une Allemande et le hennissement d'un cheval il ne trouvait nulle différence. Il le fit bien voir à la malheureuse, car il finit par l'engager et la traita, selon son habitude, plus que cavalièrement.

Fût-ce à la guerre, le roi ne pouvait se passer de musique. Le lendemain d'une victoire il en

faisait dans la ville prise, avec les vaincus. En temps de paix, il y avait tous les soirs concert à la cour. Le vieux Bach y vint une fois. Il improvisa devant le roi sur un thème royal. De retour à Leipzig, il reprit l'auguste sujet, y ajouta quelques fugues et canons et dédia cette *Offrande musicale*, avec des paroles flatteuses, à son illustre inspirateur.

Frédéric aurait pu mieux jouer de la flûte ; il n'en eût pu jouer davantage. Quantz écrivit pour lui trois cents concertos et lui-même en produisit une centaine. Presque jamais, dans une seule soirée, il n'en exécutait moins de trois. La cour et la ville s'étaient prises à flûter comme le roi, et la flûte un moment devint l'instrument national en ce royaume de Prusse qui pourtant ne ressemblait guère à une bergerie. Lorsque le monarque jouait, le seul Quantz avait permission d'applaudir. A mesure que l'élève vieillissait, le maître applaudissait davantage et ses bravos donnaient au virtuose le temps de reprendre haleine. Mais le souffle finit par manquer tout à fait ; les dents s'en allèrent aussi, le son royal perdit sa pureté et Frédéric n'eut plus qu'à mourir.

Outre ses concertos, il a laissé des marches, la musique d'un opéra, le texte de quelques autres et de plusieurs cantates. Dans sa correspondance avec sa sœur de Bayreuth, avec sa sœur Amélie, ce flûtiste a parlé de la musique en vers de mirliton. Il en a mieux parlé, en prose, dans une lettre à d'Alembert, à propos d'un livre de celui-ci où il était question de musique : « Je n'ose pas dire que j'ai trouvé quelques sophismes en dialectique dans les pensées d'un grand géomètre sur la musique; mais il y a quelques abus de mots dont la définition m'empêche d'être du sentiment de ce grand homme. Il convient que la musique ne peut articuler que les sentiments de l'âme. Cependant il exige du compositeur qu'il rende le lever du soleil. Ne serait-ce pas qu'il veut que le musicien exprime cette joie douce et tranquille qu'inspire le lever de l'aurore? »

C'est déja la doctrine, sinon la formule fameuse de Beethoven : « L'expression plutôt que la peinture. » Et cela n'est pas mal, même pour un roi.



DEUX PORTRAITS LITTÉRAIRES

A M. le Comte Léon Lavedan,
Directeur du *Correspondant*.

VICTOR CHERBULIEZ

VICTOR CHERBULIEZ

Je viens de relire *les Contemporains* de M. Jules Lemaitre, *les Idées morales du temps présent* de M. Édouard Rod et les *Essais de psychologie* de M. Paul Bourget. A ces trois galeries, formées selon des esprits divers et comme éclairées de jours différents, il manque une brillante figure : celle de Victor Cherbuliez. Que dis-je, une figure ? On sait que Victor Cherbuliez eut plusieurs visages, deux au moins, dont l'un regardait le monde imaginaire et l'autre le monde réel. Le second, on le sait encore, porta le masque léger de Valbert. Sous son vrai nom, Cherbuliez écrivait des histoires ; sous son pseudonyme,

c'était l'histoire elle-même. Hélas! il l'écrivit naguère à l'avance, et quand cet observateur avisé des choses d'outre-Rhin nous informait de ce qu'il avait vu et de ce qu'il prévoyait, que n'avons-nous cru son témoignage et ses prophéties!

Mais ce n'est pas de Valbert que nous voulons parler. Il faudrait, à propos de lui, parler de trop de choses. Attachons-nous seulement à Cherbuliez: au romancier d'abord, puis au critique d'art; à l'esthéticien, dirions-nous, si le mot n'était trop lourd pour la fantaisie et le vol léger de l'auteur du *Prince Vitale* et du *Cheval de Phidias*.

Génevois de naissance et protestant, Cherbuliez était d'origine française. Sa famille quitta notre pays après la révocation de l'édit de Nantes et cela ne sied pas mal à un esprit qui fut libre en tout, d'avoir eu des aïeux qui souffrirent pour la liberté.

Genève est un carrefour où trois grandes routes aboutissent. Cherbuliez les prit tour à tour pour s'en aller courir le monde. Il revint d'Allemagne, il revint d'Italie; un jour, par bonheur pour nous, il ne revint pas de France. Des

voix l'avaient appelé ou rappelé, voix d'une hérédité lointaine, interrompue mais non pas abolie. Quand l'étudiant errait par les rues de Genève, j'imagine que les aspects allemands de la ville, les lourdes maisons de la Treille, les clochers maussades de Saint-Pierre, n'étaient pas ce qui charmait le plus ses yeux. Il admirait plutôt le fleuve, dont les flots bleus se hâtent vers la France, et, de l'autre côté, il allait volontiers chercher les paysages à demi italiens et classiques de Vevey, de Clarens et de Montreux : un ciel nacré, des sommets purs et la nappe azurée où les barques entr'ouvrent le blanc ciseau de leurs voiles latines.

Cherbuliez fit pourtant à l'Allemagne l'offrande de ses jeunes années ; il lui consacra les prémices de son zèle, la fleur de son imagination et de sa curiosité. Comme le lui rappelait Renan sur le seuil de l'Académie française, ce qui le préoccupait surtout alors, c'était le puissant effort intellectuel de Hegel. « Vous méditiez (ainsi parla Renan), quelque grande publication hégélienne. Mais une révélation vous fut faite vers cette époque. Vous vîtes l'Éternel face à face ; l'idéal du développement humain sur terre vous fut mon-

tré. Tout le plan de votre vie en fut profondément modifié..... Vous comprîtes à fond ; vous étiez dès lors fixé sur la conception idéale de la vie humaine qui doit servir de règle pour juger tout le reste. » C'est vrai. Cherbuliez, ainsi que son illustre confrère et, je crois, avec non moins de ferveur, fit un jour sa prière sur l'Acropole. Cette oraison matinale a décidé de toute sa journée. Si, comme il l'écrivait lui-même[1], l'idéalisme n'est qu'une manière de sentir, c'est l'idéalisme de Phidias, de Sophocle et de Platon qu'autrefois, sur la colline sainte, Cherbuliez choisit librement et avec un sourire, pour sa manière de sentir, la loi de sa pensée, la discipline de ses jugements, la raison de sa raison et le cœur de son cœur.

Il y a tant de manières d'être un ancien ! On peut l'être jusqu'en des récits romanesques, imaginaires et contemporains. Cherbuliez le fut par la subordination de son œuvre à une vertu intellectuelle et morale qui gouverna toujours l'esprit et l'âme antique : la sagesse. Avant tout, plus que tout, plus qu'ingénieux, spirituel, éloquent et poète, Cherbuliez fut sage. Il ne haïssait rien

1. *L'Art et la Nature.*

autant que l'exagération ; peut-être plus que de la justice il eut faim et soif de la justesse, et dans l'un de ses romans[1], on le vit faire de la mesure la loi suprême, le secret de tout, et jusqu'à la plus belle définition de Dieu.

Ennemie de l'excès, la sagesse ne l'est pas moins de l'illusion. La sagesse doit être croyante, mais ne saurait être crédule. Rien ne l'abuse et nul ne lui donne le change. Elle ne se fie point aux apparences ; sur les promesses des hommes ou des choses, elle ne s'endort jamais. Les propos des méchants, pas plus que ceux des flatteurs, ne surprennent sa foi. La sagesse est modeste et prudente ; elle mesure l'épreuve au courage. Si quelque devoir trop haut, si quelque tâche trop lourde nous attire, elle nous avertit et nous met en garde contre les chimères, même généreuses, contre les mirages de l'imagination et les égarements de l'orgueil.

Mais la sagesse, au moins celle de Cherbuliez, n'est point étroite. A l'égal de l'étourderie et de la témérité, l'auteur de *Paule Méré* détestait les préjugés du monde, l'arbitraire et la tyrannie des conventions, les idées qu'on prend toutes faites,

1. *Le Roman d'une honnête femme.*

comme des habits, et qui ne vont pas. Cet esprit raisonnable fut un esprit large, exécrant l'hypocrisie des pharisiens, les vertus confites dans le fiel et l'amertume, la lettre qui tue, et les petites pratiques qui mangent les grands devoirs. Enfin la raison de Cherbuliez n'ignora pas toujours les raisons, que dis-je, les déraisons du cœur ; il en est même pour lesquelles elle eut de l'indulgence, voire de l'admiration. Ce sage pardonnait plus à la faiblesse qu'à la rigueur. Sans pitié pour les pédants et les raisonneurs, il fut sévère pour les âmes qui se tourmentent elles-mêmes, pour les cœurs qui se marchandent ou se refusent. « Je n'ai jamais goûté, lisons-nous à la fin du *Comte Kostia*, le proverbe qui dit : « Les plus courtes folies sont les meilleures. » Il en est de divines : le point est de choisir. » Quelles sont donc les folies de choix ? Celles où il entre encore deux ou trois grains de raison, les folies qui se prêtent non pas au joug, mais à la discipline ; les passions obéissantes, heureuses même d'obéir, et, jusque dans leur paroxysme, plus que respectueuses, éprises d'harmonie, d'accord, d'eurythmie, comme disaient les Grecs, d'un mot qui aurait pu être la devise esthétique et morale de

Cherbuliez. Ce qu'il chérissait avant tout (je transcris à peu près son langage), c'est une vie libre et pourtant réglée, des vertus couronnées de beauté, des sages aux lèvres d'or, d'aimables fous, et cette sorte de passion tranquille ou de calme passionné qui lui paraissait la perfection de la vertu comme la perfection du bonheur.

De cette charmante sagesse, de ce bon sens aiguisé, de cette raison souriante, un austère compatriote de Cherbuliez, Amiel, ne s'est pas tenu pour satisfait. Derrière cet esprit éblouissant et cette richesse d'idées, sous les dehors étincelants et le fonds de cette science universelle, le grave penseur eût souhaité trouver plus d'abandon et de cordialité, une âme plus touchée de la misère humaine et plus sensible aux angoisses de la conscience. « Cherbuliez, écrivait Amiel en 1876, est un esprit vaste, fin, *déniaisé*, plein de ressources. C'est un raffiné d'Alexandrie remplaçant par l'ironie qui laisse libre, le *pectus* qui rend sérieux. Pascal dirait : il n'est pas monté de l'ordre de la pensée à l'ordre de la charité... » Il y a du vrai dans la bienveillance et dans les réserves de ce jugement. Cherbuliez eut l'esprit fin ; il eut rarement, comme dit l'expression po-

pulaire, le cœur gros, gros de soupirs et de compassion. Il savait les secrets de l'intelligence mieux que ceux de l'amour. Les grands souffles n'ont guère passé sur lui : ni ceux qui viennent de Dieu, ni ceux qui vont aux hommes ; presque jamais il n'a crié vers le ciel et rarement, devant le malheur ou le mal, il a pleuré de pitié ou reculé d'effroi. Il n'a pas monté l'escalier du pauvre. Sourd aux gémissements des petits, à la plainte éternelle des multitudes, le mot divin : *Misereor super turbam*, n'a pas fait trembler ses lèvres. Il ne s'est jamais penché sur l'extrême douleur ni sur l'extrême bassesse. C'est par l'esprit surtout qu'il nous prend. De ses ingénieuses fictions il reste le témoin souriant et rien de plus. Il se tient volontiers à l'écart de ses personnages : en dehors et un peu au-dessus d'eux ; leur juge toujours, rarement leur avocat, leur ami ou leur frère. Selon lui, le propre de l'imagination esthétique, c'est d'être un jeu, et pour le joueur le sang-froid est la première qualité.

Mais les plus calmes s'échauffent parfois, le jeu peut tourner au tragique et Cherbuliez n'eut point des entrailles de pierre. Je sais plusieurs de ses personnages qui l'ont ému, et devant le

malheur de Stéphane Kostia, devant la honte de Ladislas Bolski, devant l'héroïsme du pope Alexis et du moujik Ivan, devant la sainteté de la comtesse Bolska et la grandeur farouche de Conrad Tronsko, ce sage a soupçonné les saintes folies de l'enthousiasme et de la compassion. Ailleurs encore qu'en ses romans, Cherbuliez s'est montré généreux et sensible à des douleurs hélas ! trop réelles. Demeuré Français par l'esprit et le cœur, on sait quel temps il a choisi pour le redevenir par la loi. Celui que n'avait point attiré notre fortune, voulut venir à nos malheurs. Et dès lors, comme lui disait encore Renan, il eut la force « de regarder en face le succès, de le critiquer, et de se constituer par libre choix l'avocat des vaincus ». Voilà qui révèle, je crois, autre chose qu'un *dilettante*, et par là surtout Cherbuliez est monté de l'ordre de la pensée à l'ordre de la charité. L'auteur du *Comte Kostia* rappelle quelque part la fosse qu'Ulysse creusa avec son épée et qu'il remplit du sang des victimes. Alors de toutes parts accoururent les ombres pâles et vaines, « sans voix, sans couleur, sans visage, sans mémoire et comme dépossédées d'elles-mêmes et délaissées de leur âme ». Elles se pen-

chèrent pour boire et dès qu'elles eurent bu, la vie rentra en elles. Ainsi, le long de la terre de France, le glaive a creusé une fosse, remplie hélas ! de notre sang. Béni soit celui qui vint y tremper ses lèvres pieuses ! Aussitôt l'esprit de sa race originelle est rentré dans sa poitrine, et sur nous tombèrent de sa bouche les paroles de consolation, de justice et de vérité.

I

Il y avait une fois dans la tourelle d'un vieux château un pauvre enfant que haïssait son père. Le comte Leminof, trahi jadis par sa femme, doutait que Stéphane fût son fils et détestait en lui, plus encore que le souvenir de l'infidélité, la vivante image de l'infidèle. Un long martyre avait rendu l'enfant orgueilleux, violent et farouche. Mais le hasard amena dans le château un jeune homme au cœur hardi et généreux. Il n'eut pas peur de l'enfant indomptable, il eut pitié de l'enfant malheureux. Pour le consoler, le guérir, et, s'il pouvait, le sauver, il ris-

qua vingt fois sa vie ; il se voua tout entier à l'éducation de cet esprit et à l'apaisement de cette âme. Après mille péripéties, qu'arriva-t-il ? L'enfant était une femme et les paroles de Goethe, que Gilbert lui-même avait enseignées à Stéphane, se trouvèrent accomplies : « La liaison qui se fit entre nos âmes fut un germe d'où naquit avec le temps une douce et charmante habitude, et bientôt l'amitié révéla sa puissance à nos cœurs, jusqu'à ce que l'amour, arrivant le dernier, les couronnât de fleurs et de fruits. »

Tel est le sujet du *Comte Kostia*, le roman le plus romanesque de Cherbuliez. Il possède d'abord un des attraits auxquels nous résistons le moins : l'attrait du mystère. Il s'adresse avant tout à notre curiosité, et, quoi qu'on en dise aujourd'hui, c'est toujours une histoire attachante que l'histoire d'un secret, lorsqu'elle est bien contée, ménagée et comme filée avec art ; lorsque le voile soulevé çà et là retombe à propos et ne se déchire qu'à la fin, par enchantement et d'un seul coup. Je sais des chefs-d'œuvre selon cette formule, et qu'est-ce autre chose qu'*Œdipe Roi*, par exemple, qu'une énigme peu à peu devinée ?

Le *Comte Kostia* nous inspire la même passion et la même fièvre de savoir. Il ne s'agit pas de juger ces étranges personnages, mais de les connaître ; nous leur demandons, avant le secret de leurs actions, celui de leur être, et quand l'aveu si longtemps retenu échappe à Stéphane, au sphinx cruel et charmant, il répand autour de lui plus que le plaisir d'un dénouement : la clarté d'une révélation et presque la joie d'une délivrance.

D'un second point de vue encore, le romanesque apparaît dans le beau roman de Cherbuliez. Un autre romancier, eût traité le sujet différemment. Un amour qui naît d'une amitié passionnée et, d'autre part, une jalousie rétrospective qui poursuit un enfant innocent, voilà toute la matière psychologique du *Comte Kostia*, voilà toute l'étoffe que fournissait la nature. On sait avec quelle richesse l'a brodée Cherbuliez. Un Maupassant, par exemple, l'eût travaillée d'autre sorte. L'auteur de *Pierre et Jean* aurait fait œuvre d'observation plus que d'imagination. Je me trompe, car tout artiste imagine ; il eût donc imaginé, lui aussi, mais selon la réalité plutôt que selon la fantaisie, et nous aurions

eu l'étude au lieu du rêve. Étude de la vie telle que nous la voyons autour de nous, regardée en son cadre familier et bourgeois. Plus d'analyse sans doute, avec moins de poésie. Adieu alors l'étrangeté et l'exotisme. Adieu ce caractère slave d'abord, si heureusement choisi pour expliquer à la fois un pope Alexis et un comte Leminof, les âmes sublimes et les âmes atroces. Adieu la scène de somnambulisme qui rappelle *Macbeth*, et ce Vladimir Paulich, parent tout ensemble de don Salluste et de Ruy Blas, et le décor du vieux château sur le Rhin, et surtout l'invention romanesque entre toutes, le déguisement de Stéphane. Laissez à la fille du comte Kostia les habits de son sexe ; ne faites plus d'elle qu'une « jeune captive » ; un Gilbert pourra passer encore sous ses fenêtres et, d'abord par compassion, puis par amitié, enfin par amour, se déclarer son chevalier. L'évolution sentimentale n'en sera pas modifiée : il s'agira toujours d'une amitié qui se transforme en amour ; mais il ne restera plus du sujet que l'idée nue et banale, un squelette dépouillé. Tout le mystère aura disparu, emportant le charme de l'incertitude, le plaisir du doute, les délices de cette équi-

voque prolongée par le romancier avec une fertilité et une ingéniosité d'invention, avec un équilibre entre les aveux et les réticences, qui font l'originalité et soutiennent jusqu'au bout l'intérêt de ce merveilleux récit. Le déguisement de l'héroïne ! Mais c'est la perle et la fleur du roman ; il n'y a pas de naturalisme qui tienne contre cette poésie, ni de réalité qui vaille cette fiction. Elle a pour elle et l'artiste et le moraliste qui se rencontraient en Cherbuliez. L'artiste d'abord. Comme les grands maîtres de la Renaissance italienne, comme Raphaël ou Francia, Cherbuliez a voulu peindre son « jeune homme vêtu de noir ». Il est beau, d'une sombre et fière beauté, l'adolescent mince et pâle, serré dans sa tunique de velours noir. Des cheveux blonds et soyeux s'échappent de sa barrette et retombent sur ses épaules. Mais, tandis que les regards du Sanzio peint par lui-même « sont des messagers ailés qui annoncent en leur muet langage les félicités contemplatives d'un grand cœur inspiré », les regards de Stéphane n'expriment que l'orgueil, le mépris ou la souffrance. Sur ses lèvres décolorées, on ne voit jamais de sourire : c'est que le comte Leminof a tué le sourire, hérité

d'une bouche parjure. Auprès de cet éphèbe tragique, quelle héroïne, je vous prie, ne paraîtrait banale? Quand il chevauche sous les hautes futaies, monté sur son alezan magnifique, suivi de son féroce bouledogue et d'Ivan le moujik, ne donnerait-on pas toutes les amazones pour ce cavalier mystérieux?

Une telle figure n'est pas seulement selon l'idéal poétique du romancier, elle répond encore à son idéal moral. Comme toutes les autres filles de Cherbuliez, Stéphane eût deux marraines ou deux nourrices : l'imagination et la sagesse. C'est à ses vêtements d'homme qu'elle a dû de connaître la seconde. Si Gilbert avait pu, dès le premier jour, reconnaître en son jeune ami ou seulement soupçonner une femme; si, comme celle de Laurence, la blouse de Stéphane s'était entr'ouverte, le caractère de Gilbert s'évanouissait naturellement, et avec lui tout un aspect du récit. Adieu le sang-froid, le calme, l'héroïsme prudent et le dévouement réfléchi. Pour enfanter une âme, pour cette glorieuse besogne que se proposait Gilbert, c'est uniquement à l'âme qu'il faut songer, et le feu divin tombant sur la tourelle de Stéphane eût, du premier coup, embrasé

la prison et foudroyé la prisonnière. Aussi Cherbuliez, avant de faire du nocturne visiteur le messager de l'amour, en a-t-il fait un envoyé de la compassion, de l'amitié, et surtout de l'intelligence et de la sagesse.

Le voilà, cet ordre de la pensée ou se complaît notre écrivain, cet ordre qu'il admire et qu'il aime encore plus peut-être que l'ordre de la passion. Est-il incompatible avec l'ordre de la charité, plus cher aux Amiel et aux Pascal ? On en peut douter, et croire qu'il existe une forme de la charité pour ainsi dire intellectuelle. Bénis soient les bienfaiteurs de l'esprit autant que les bienfaiteurs de l'âme ! Béni le beau coureur de nuit à qui l'Espoir, la Santé, la Joie, l'Amour surtout, mais aussi la Raison fit escorte. Elle entra sur les pas de Gilbert, l'éternelle consolatrice, l'amie qui ne trahit pas, la conseillère qui jamais ne trompe. Certes Gilbert l'aima d'une amitié passionnée, l'enfant captif et martyr ; il l'aima malgré ses hauteurs, ses injustices et ses mépris : « Écoutez-moi, lui disait-il, ô mon beau lis candide ! Croyez aux sucs nourriciers de la terre, croyez aux rosées rafraîchissantes du ciel, croyez surtout aux splendeurs du soleil, et voyez

plutôt... Dans cette poitrine, dans ce cœur qui vous aime, je vous apporte un rayon de ce soleil tout-puissant. Ah ! buvez-en à longs traits la lumière et la chaleur, et un jour, vous aussi, vous fleurirez, je vous le jure, sous les regards de l'éternelle bonté. »

Mais après qu'il avait ainsi parlé dans l'enthousiasme, il disait encore, (et l'expérience alors parlait par sa bouche,) il disait à l'enfant altéré de tendresse, et dont le cœur féminin battait à rompre le velours de sa tunique menteuse : « Mon enfant, écoutez-moi et croyez en mon expérience. La vie de sentiment ne suffit pas à l'homme, et c'est une illusion fatale que de se flatter de combler le vide du temps avec son cœur. » Stéphane en l'écoutant frémissait d'impatience ; mais lui reprenait : « Songez-y, la force, c'est la santé ; la santé, c'est le calme, et le calme est le don précieux que fait à un cœur bien réglé une raison mûrie par la réflexion et l'étude. Exercez donc et nourrissez votre esprit, et un jour vous sentirez vos reins s'affermir et les langueurs de votre poitrine défaillante subitement ranimées par un souffle fécondant. Si vous refusiez à votre intelligence l'aliment qu'elle réclame

pour ne pas dépérir et s'éteindre; si, méprisant mes conseils, vous vous obstiniez à ne vivre que par le cœur; si, à force de haïr et d'aimer, vous oubliiez de penser et de réfléchir, alors, je le crains, vous seriez condamné pour toujours à de stériles agitations, à ces fièvres qui consument l'âme et à l'impuissance de la volonté. »

« Médecin de mon âme ! » l'appelait Stéphane. Et non seulement de cette âme, mais de cet esprit, Gilbert fut en effet le médecin. Pour les guérir l'une et l'autre, il s'aida de la création tout entière, des étoiles du ciel et des herbes des champs. Au prisonnier qui par sa fenêtre entrevoyait les nuits d'été, il enseigna « que l'homme est apparenté à tout l'univers et que les astres mêmes sont de sa famille », qu'il y a « des conformités secrètes entre son âme et la nature, entre les lois de sa pensée et les plantes. » Oui, même les plantes, et la botanique était un des génies célestes que Gilbert présenta à Stéphane et qu'il lui fit aimer. Pour occuper son esprit, l'enfant se mit à peindre, et un jour, du sein d'une parnassie sauvage, du fond de la petite corolle blanche, un souffle sortit, une voix de

fleur, qui disait : « Imite-moi : la terre et les vents, et les pierres et les orages m'ont souvent été cruels, mais j'ai pris patience, et parce que j'avais pour moi l'ordre suprême et la règle éternelle, tu le vois, j'ai fini par fleurir. »

Qui parlait ainsi ? La Raison, présente en l'humble calice, et présente en ce récit, lequel, nous dit l'auteur, n'appartient pas à la légende dorée. Quand les personnages, après d'aussi romanesques aventures, s'aperçurent qu'ils étaient vivants, ils voulurent s'en assurer avant de commencer à vivre. Il fallut un peu de temps à Stéphane pour apprendre à porter une robe ; à Gilbert, pour ne plus voir dans sa fiancée un petit homme en velours noir. Le stage, il est vrai, ne fut pas de longue durée. Deux ans ne s'étaient pas écoulés, que, par un soir d'automne, aux portes de Smyrne, on aurait pu voir Gilbert, sa femme, le comte Kostia et le père Alexis, fumant d'excellent tabac, buvant du vin de Chypre, sans souci, sans chagrin, en face d'un joli jardin et sous un ciel bleu là-haut, vert là-bas. Et comme le brave pope devisait agréablement : « Cela est fort bien dit, seigneur Pangloss, s'écria le comte Kostia, qui tenait un sar-

cloir à la main, mais il faut cultiver notre jardin.
— Et notre raison, murmura Gilbert, en regardant sa femme entre les deux yeux. »

C'est par la raison que la fille du comte Kostia fut sauvée; c'est faute de raison que se déshonora Ladislas Bolski. *L'aventure de Ladislas Bolski*, le plus beau, je crois, des romans de Cherbuliez après le *Comte Kostia*, peut-être même avant, renferme une plus profonde étude de caractère, avec une leçon de conduite plus pratique. Il n'arrive pas souvent qu'on rencontre dans un château une jeune fille séquestrée et déguisée en homme; l'occasion et la tentation de commettre une lâcheté pour une femme est beaucoup plus fréquente. L'aventure du jeune Polonais est celle d'un homme inégal à son rêve, à son idéal du bien. De telles inégalités se rencontrent aussi dans l'ordre intellectuel, et l'homme de pensée, lui non plus, ne remplit pas toujours son vol; il tombe loin de l'idéale beauté. Mais tandis que les chutes de l'esprit ne sont que des malheurs, celles de l'âme peuvent être des hontes.

S'il fallait choisir dans l'histoire littéraire des parrains à Cherbuliez, je prendrais, je crois, Cervantès et La Fontaine. On retrouve du Don

Quichotte en Bolski. Il n'avait pas sept ans, que, dans ses beaux yeux de teinte indécise, on voyait déjà tourner des moulins à vent. Il décapitait avec un sabre en fer-blanc les polichinelles splendides que lui apportait son père, splendide lui-même, d'une splendeur voyante et tapageuse. Ce père, émigré polonais, « aimait passionnément l'écarlate, le son de la trompette, les feux d'artifice et les chevaux ». Il initia son fils à toutes ces amours. Un jour il disparut, tombé, disait-on, dans les plaines de Hongrie, en héros de la liberté. On ne disait pas la vérité : il s'était attardé à Bade auprès d'une jolie femme. Tandis qu'il se battait pour elle, là-bas on combattait sans lui. Blessé dans la rencontre, il arriva trop tard et mourut de sa blessure ; mais ce ne fut pas pour la patrie. Le secret fut gardé et la sainte comtesse Bolska, déjà fille et sœur de martyrs, se crut veuve d'un martyr aussi. Alors elle résolut de faire tout au monde pour soustraire son fils unique à d'aussi terribles devoirs. Elle l'éleva dans la retraite, dans l'ignorance de la patrie crucifiée, à laquelle elle pensait avoir assez donné de son cœur. L'enfant n'en grandissait pas moins en vrai Bolski, ainsi qu'il devait mourir. Absurde

et surperbe, le gamin avait hérité de son père l'amour effréné de l'apparence et de l'éclat, la folie du plumet, du paillon et de l'oripeau. Comme disait le curé du village, il avait un tambour dans la tête, et ce tambour battait une charge ininterrompue; mais une charge de parade, et non de combat. A dix ans, plutôt que de tirer du haut d'un arbre un coup de pistolet à un chien enragé, Ladislas était descendu pour égaliser les chances du combat. Étourdi, non moins que chevaleresque, cinq minutes d'application ou de travail étaient une tâche au-dessus de ses forces; au-dessus de sa dignité surtout, et pour rien au monde il n'eût remis seulement une brosse à sa place. A vingt ans, tandis qu'il menait joyeuse vie à Paris, le martyre de la Pologne lui fut révélé. Alors une flambée de colère, de honte et d'enthousiasme s'alluma en lui, le tambour battit à tout rompre : il voulut courir au secours de son pays. Comme on lui demandait des gages, pendant un mois il se nourrit de carottes crues, ne fuma que des cigares de deux sous et, un beau jour, ayant relevé sa manche, il versa goutte à goutte sur son bras nu toute une bouilloire d'eau chaude. Toujours le paysan ivre et son âne : tantôt à

droite, tantôt à gauche, jamais dessus. Après ce bel exploit, il obtint une mission secrète, et sa mère, l'ayant baisé au front, le laissa partir. Quelques semaines auparavant, une étrange créature, une Russe, l'avait ensorcelé; ce soir-là, justement, elle devait être à lui. Il s'en fut pourtant, et sans tourner la tête.

Pendant quelques semaines, tout alla bien là-bas, dans la petite ville de Pologne ensevelie sous la neige. Déguisé en garçon coiffeur, prudent et maître de lui, Ladislas servit utilement la cause de la liberté. Mais un soir, par malheur, la belle Russe traversa la ville; elle reconnut le jeune coiffeur et fit réclamer ses services. Alors devant ces cheveux déroulés, un vertige le prit. Pour se sauver, il résolut de se perdre et se dénonça. Les murs d'une prison le défendraient de cette femme et de lui-même. Hélas! les murs aussi le trahirent: ils s'ouvrirent devant l'enchanteresse, qui lui apportait sa grâce, et, tout bas murmurées, des promesses d'amour. Pour aller la rejoindre là-bas, au bord d'un lac d'azur, et pour qu'enfin elle fût à lui, il n'avait qu'à se rétracter, à renier la Pologne, à signer son propre désaveu et son éternelle infamie. Il signa tout cela.

Marché de dupe. Il ne toucha même pas le prix de sa honte. Mme de Liévitz ne réglait pas tous ses comptes elle-même. Elle fit payer Bolski, la nuit, par sa caméristе, qui lui ressemblait. Mais elle eut le tort d'avouer la supercherie au jeune homme un jour qu'ils se trouvaient en tête à tête sur une terrasse qui dominait le lac. Alors il la saisit éperdûment et se précipita avec elle. Des bateliers les repêchèrent tous deux ; elle était morte et il était fou.

Cette histoire fut écrite en entier par Ladislas Bolski lui-même, pour le médecin aliéniste dont il était le pensionnaire, en un jour de lucidité qui n'eut pas de lendemain. Le docteur envoya le manuscrit à l'un de ses confrères avec une lettre qui finissait ainsi : « Quand il sera mort et enterré, je ferai graver sur sa tombe cette inscription : « Ci-gît un Polonais qui faillit devenir un héros. L'homme propose, la femme dispose. Passant, défie-toi de l'oiseau bleu. »

Défie-toi d'autant plus, que l'oiseau bleu, pour nous perdre, n'a pas toujours besoin d'emprunter la voix d'une femme. Il chante au fond des cœurs passionnés mais faibles, des âmes généreuses mais téméraires. Il chante à l'oreille de tous

ceux qui croient à la durée de leur ivresse ou de leurs songes, a la réalité de leurs chimères, et qui prennent leurs nerfs ou leur imagination pour leur volonté. L'oiseau flatteur et menteur nous exalte et nous égare ; il nous provoque à des combats qui tentent notre orgueil et lasseront notre courage ; il fait de nous des fanfarons d'abord, puis des lâches. Gardons nous de toutes les sirènes ; le bien a les siennes, comme le mal. Ainsi que le disait à son fils la comtesse Bolska, il est beau d'être un héros ; il est encore plus beau d'être une conscience, c'est-à-dire de se connaître et de ne pas prétendre à plus haut qu'on ne peut atteindre. Mieux vaut rester fidèle à d'humbles devoirs que de manquer de parole au martyre. Dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel, l'honneur défend de s'engager au delà de ses moyens. et je ne sais pas de plus pitoyable aventure que la banqueroute d'une âme.

Est-ce donc un conseil de lâcheté que nous donne cette fois Cherbuliez ? Non, mais, comme toujours, un conseil de sagesse, et ce conseil, à travers les siècles, toutes les voix humaines et divines l'ont répété. Jadis on le pouvait lire au

fronton du temple de Delphes. Ouvrez les livres des poètes et vous l'y trouverez encore. Nous citions tout à l'heure Cervantès et La Fontaine à propos de Bolski. L'un et l'autre, chacun à sa manière, après l'avoir averti, l'eussent condamné. Oui Don Quichotte lui-même aurait le droit de mépriser un émule indigne de lui. Car lui du moins alla jusqu'au bout de son rêve. Qu'importe que ce ne fût qu'un rêve ! C'est la réalité du courage et non du danger qui fait les héros. Après le romancier, consultons le fabuliste, et pas plus que notre talent, nous ne forcerons notre âme.

— Ami, lui dit son camarade,
Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi.
Si tu n'avais servi qu'un meunier, comme moi,
Tu ne serais pas si malade.

Ne cherchons pas les hauts emplois si nous n'avons pas l'âme haute, et servons modestement notre meunier, si nous ne sommes pas dignes d'un plus noble service. Servons-le de tout cœur, tous les jours, sans enthousiasme, mais sans défaillance. Que s'il en coûte à notre ambition, ou à notre orgueil, si nous n'en voulons croire ni

l'oracle antique ni l'expérience des hommes qui restent parmi les plus grands pour avoir été parmi les plus sages, courbons-nous au moins devant cette menace : « Celui qui cherche le danger y périra. » Elle vient du Dieu des martyrs, qui est aussi le Dieu des humbles et qui veut être prié ainsi : « Donnez-nous aujourd'hui notre pain. » C'est-à-dire : à notre âme, comme à notre corps, donnez le nécessaire et non les délices. « Ne nous induisez pas en tentation, » pas plus hélas ! car nous savons notre faiblesse, en tentation sublime qu'en tentation honteuse, de peur que devant le bien comme devant le mal nous ne venions à succomber.

Renan disait encore à Cherbuliez : « Dans *Paule Méré* et dans *Meta Holdenis*, vous avez abordé le problème délicat par excellence, celui où se complaisent les grands artistes. Vous avez voulu chercher comment le bien confine au mal et en dernière analyse où est le bien. » Sur ces confins, plus flottants que ne le croient les esprits tout d'une pièce, un moraliste aussi avisé que Cherbuliez devait rencontrer d'abord l'hypocrisie et les préjugés, et les combattre toujours au nom de la sagesse. La sagesse, parce qu'elle est sin-

cère et libérale, déteste l'hypocrisie parce qu'elle contrefait le bien, et les préjugés parce qu'ils le rétrécissent.

Les questions qui préoccupaient Cherbuliez étaient fines. Elles n'avaient jamais rien d'ambitieux, ni de subtil. Le romancier ne fut pas de ceux qui décrivent la marche d'une émeute ou la retraite d'une armée ; il ne se demandait point où vont les foules,

Et si les nations sont des femmes guidées
Par les étoiles d'or des divines idées,
Ou de folles enfants sans lampes dans la nuit,
Se heurtant et pleurant et que rien ne conduit.

Il ne se demandait pas non plus comment une jeune femme ayant un amant qu'elle aime en peut prendre un second qu'elle aime aussi, le tout sans cesser d'être la plus délicieuse, pour ne pas dire la plus chaste créature du monde. Cherbuliez ne se posa jamais de problèmes sociaux, ni de cruelles énigmes. Il eut des visées moins hautes et pour ainsi parler plus pratiques, témoin l'histoire de *Meta Holdenis* et la moralité de cette histoire. La voici, résumée selon la lettre même du texte et, par conséquent, selon

l'esprit de l'écrivain. « On m'a parlé d'une pécheresse qui, à vrai dire, n'avait péché qu'une fois ; la vie avait été si indulgente pour elle, qu'elle avait trouvé le bonheur dans sa faute. Une sainte vint à passer, et voyant cette heureuse coupable, elle s'écria : « Quel fâcheux exemple ! La loi di-
« vine de ce monde est l'ordre, que cette femme
« a transgressé. Il y va de l'intérêt du ciel et des
« bonnes mœurs que je lui prenne son bonheur,
« si mal acquis; je lui prendrai sa maison, je lui
« prendrai son mari, je lui prendrai son enfant,
« je lui prendrai son passé et son avenir, ses sou-
« venirs et ses espérances, je lui prendrai tout,
« et Dieu me dira : « Bien travaillé, ange de lu-
« mière ! il y a un désordre de moins dans le
« monde. »

Par bonheur pour la pécheresse, un ami se trouva là. Tony Flamerin jadis avait connu la « sainte » : Meta, la délicieuse laide qui possédait un teint de brugnon, des yeux bleu turquoise, toutes les vertus d'une gouvernante, tous les talents d'une artiste et d'une bonne ménagère ; Meta, l'ange de candeur et d'innocence, la petite souris qui mentit jusqu'à sa mort. Non seulement il l'avait connue : il l'avait aimée. Il réussit pour-

tant à la confondre. Ce ne fut pas sans peine, et dans son duel avec la souris, à la fin de la dernière passe, il faillit se laisser reprendre. Heureusement tous les héros de Cherbuliez ne sont pas des Ladislas Bolski. Tony Flamerin avait eu pour père, au lieu d'un coureur d'aventures et d'un homme à plumet, un brave tonnelier bourguignon qui, sur le point de mourir, lui tint à peu près ce langage : « Tony, j'ai toujours aimé le chant du coq, il annonce le jour et met en fuite les fantômes de la nuit. Ce chant ressemble à un cri de guerre, il nous rappelle que nous devons passer notre vie à batailler contre nous-mêmes. Tony, toutes les fois que tu entendras chanter le coq, souviens-toi que c'était la seule musique que ton père aimât. » Tony s'en souvint toujours, et s'il se tira d'un pas difficile, c'est parce qu'un coq chanta.

Mais la leçon du roman n'est pas dans le succès du héros ; elle est dans l'opposition des deux héroïnes : la pécheresse et la sainte, et dans la préférence accordée à la pécheresse. Pécheresse excusable d'une part, et de l'autre, sainte-nitouche. La leçon n'en était pas moins délicate à donner et pouvait être mal reçue, témoin le scan-

dale de *Tartufe* ; or, *Meta Holdenis* n'est qu'un *Tartufe* femelle et allemand, *Fräulein Tartufe*. Encore Cherbuliez s'est-il montré plus indulgent, plus hardi même que Molière, en ne faisant pas Mme de Mauserre tout à fait irréprochable, en la plaçant dans une situation extralégale. N'importe, nous n'en sommes pas moins avec lui contre Meta, ainsi que nous serions avec Molière contre son « imposteur », Elmire ne fût-elle que la maîtresse d'Orgon, j'entends une maîtresse fidèle, et dévouée, et tendre, et humble, comme une épouse ; j'entends aussi comme une épouse qui serait tout cela.

Cherbuliez d'ailleurs, avait un autre répondant que Molière, et ce n'est point l'auteur de *Tartufe*, mais celui des *Provinciales*, qui s'écriait : « En vérité, mon père, il vaudrait autant avoir affaire à des gens qui n'ont point de religion, qu'à ceux qui en sont instruits jusqu'à la direction d'intention, car enfin l'intention de celui qui blesse ne soulage point celui qui est blessé. Il ne s'aperçoit point de cette direction secrète ; il ne sent que celle du coup qu'on lui porte. Et je ne sais même si on n'aurait pas moins de dépit de se voir tuer brutalement par

des gens emportés que de se sentir poignarder consciencieusement par des dévots. »

Le romancier estimait qu'il vaut autant, pour ne pas dire mieux, avoir affaire au pécheur humble dans sa faute et désireux de la réparer, qu'à de prétendus justes qui prévariquent en sûreté de conscience. Sachant qu'il y aura au ciel plus de miséricorde pour le regret du mal que pour l'orgueil du bien, Cherbuliez voulut qu'il en fût ainsi déjà sur terre, en certains cas du moins, et par une exception qu'il serait périlleux d'étendre, mais cruel de ne point admettre. Aussi le moraliste, indulgent à cette exception, proteste-t-il de son respect pour la règle. Il n'a pas plus tôt reconnu que « jamais gens ne furent plus mariés que cet homme et cette femme qui ne l'étaient pas », qu'il se hâte d'ajouter : « ce qui n'empêche pas que les maires et leur écharpe n'aient quelque utilité. On a beau dire, ceux qui ont inventé le mariage ont bien su ce qu'ils faisaient. » M. de Mauserre, dit Cherbuliez, avait l'âme romanesque, mais c'était un sage. Il me semble que l'auteur ressemble à son héros.

Et puis, dans *Meta Holdenis*, à côté de la leçon de morale générale, derrière la satire du phari-

saïsme, il est permis peut-être à des Français de soupçonner une intention particulière de consolation, et pour ainsi dire de réparation délicate. Le roman parut trois ans à peine après nos malheurs et ce ne fut point parmi les malheureux que l'auteur prit son hypocrite. Soit générosité, soit peut-être justice, il n'a pas fait naitre Meta en pays welche, mais dans le seul pays du monde « qui connaisse la vraie vie de famille, l'union intime des âmes, le sentiment poétique et idéal des choses ». Elberfeld n'est point en France, Elberfeld, patrie de M. Bénédict Holdenis, le père de Meta, lequel s'exprimait avec onction sur toutes choses et n'était au demeurant qu'un cafard et un escroc. Il en a dû venir d'Elberfeld comme de partout ailleurs, de ces *Fräulein* que trop de familles françaises crurent nécessaires à l'éducation de leurs héritiers et aux revanches futures. En 1873, on les comptait par centaines, assises à nos foyers. Puissent-elles avoir toutes lu *Meta Holdenis*, qui date de cette année. Elles y auront vu que certains esprits « se servent de leur religion, qui est sincère, pour sanctifier leurs convoitises. Leurs actions les plus intéressées sont œuvres pies.

les enfants de Dieu regardent toute la terre comme leur héritage, et, convaincus que le Ciel leur a confié le soin d'obliger les méchants à restitution, ils font main basse, la larme à l'œil, sur leurs biens qu'ils s'appliquent. » Voilà par où la leçon de *Meta Holdenis* s'adresse non seulement aux individus, mais aux nations.

Dans *Paule Méré*, non moins que dans *Meta Holdenis*, se manifeste le libéralisme intellectuel et moral de Cherbuliez. *Paule Méré*, c'est encore un plaidoyer pour une créature d'exception, mais d'élite ; c'est la condamnation des esprits étroits et médiocres, incapables d'admirer ou seulement d'admettre ce qui les dépasse ; la condamnation des sots qui créent les préjugés et des faibles qui les subissent. Oh ! la jolie et triste histoire d'amour ! Histoire, on l'a remarqué, d'un sourire éteint, comme dans le *Comte Kostia*, mais éteint pour ne plus se ranimer. Pauvre Paule Méré, la plus aimable des héroïnes de Cherbuliez, hélas ! et la plus médiocrement aimée. Car c'est un médiocre amour, celui qui ne peut croire à la vertu, comme disait le brave M. Bird, quand elle a le visage et le regard d'une

Paule. Le doute, ce grand crime d'amour, voilà par où *Paule Méré*, comme le *Comte Kostia* par le mystère, touche à des œuvres immortelles : à la légende de Psyché, par exemple, ou à celle d'Elsa. Marcel Roger, le héros du roman, a douté jusqu'à la fin. Sur quelle foi, mon Dieu ! Et de quelle foi ! Des promesses les plus loyales, les plus pures, et sur les plus vulgaires et les plus misérables insinuations. Cherbuliez, dans *Paule Méré*, ne flatte pas sa ville natale. « Les Genevois, dit-il, accompagnent leurs qualités d'un travers qui gâte tout : ils aiment à percher. Oui, ils sont toujours perchés sur quelque chose, l'un sur ses aïeux, l'autre sur ses écus, celui-ci sur ses vertus, celui-là sur ses écrits. » Paule ne sut jamais percher : fille d'une sylphide, elle était née avec des ailes toujours frémissantes, toujours prêtes à s'ouvrir, et que le malheur seul contraignit à se replier. Mais on perchait autour d'elle. « Quand donc, lui demandaient tour à tour son grand-père, qui était de bois, et sa grand-mère, qui avait des ressorts d'acier, quand donc serez-vous comme tout le monde ? » Plutôt que d'être ainsi, elle s'enfuit et se réfugia près d'un couple original, M. Bird et sa sœur Mme Simpson. Ils

n'étaient pas comme tout le monde, et le monde le leur faisait bien voir. Et de Paule à son tour le monde se vengea. Elle l'avait prévu, la pauvre petite. Le jour où dans un bois, à genoux devant elle, Marcel lui dit d'une voix étouffée : « Paule, voulez-vous être ma femme ? » elle rougit, lui tendit son bouquet de gentianes et s'enfuit. Mais le soir, Marcel trouva sur sa table une lettre qui disait : « Nos cœurs ont marché bien vite, trop vite peut-être. Au milieu des bois, dans un beau jour, tout est facile. La vie n'est pas ainsi. Hélas! des barrières nous séparent et vous aurez besoin de courage. Votre mère ne m'aime pas : auprès d'elle, dans son entourage, vous entendrez mal parler de moi. Marcel, Paule vous jure qu'elle est digne de vous. Que ce serment vous suffise. N'exigez pas qu'elle s'explique ; sa fierté gênerait sa défense. Je pars, je vous laisse seul avec le monde et ses jugements légers, et ses discours téméraires, et ses profanes erreurs, et ses sourires cruels, et ses préjugés, dieux cruels, que ses passions servent à genoux. » Elle avait raison, l'enfant loyale, mais inquiète : on sort des bois, on redescend de la montagne, on oublie la beauté du jour et les tapis de mousse où fleurissait la

gentiane, où de grands papillons jaunes volaient autour des menthes sauvages ; les bruits du monde, qui n'arrivaient pas là-haut, de nouveau nous environnent et nous étourdissent ; l'âme, un instant affranchie, est ressaisie par l'habitude, la routine, les influences et l'opinion. C'en est fait de la liberté, de celle du moins à laquelle ce roman nous convie : liberté supérieure, idéale, d'un esprit et d'un cœur qui ne relèveraient que du bien absolu, du bien contemplé, adoré en lui-même et non selon les apparences ou les contrefaçons que respecte le monde et qu'il impose.

Ce monde qu'il méprisait, Marcel eut la faiblesse de l'écouter, et voilà pourquoi Paule fut perdue pour lui. Hélas! est-il dit à la fin du livre, pourquoi ce cœur tourmenté n'a-t-il pas su croire? Vous le voyez, la sagesse de Cherbuliez n'est pas sceptique ; en certains cas et devant certaines clartés, elle s'achève et se couronne par la foi, que dis-je, elle se confond avec la foi et aussi avec la simplicité du cœur, la constance de la volonté, la suite et la fermeté dans les desseins. Si, dans le triste roman de Marcel et de Paule, le monde fut le grand coupable, Marcel en fut le complice.

Il était de ceux qui doutent toujours ; il était aussi de ceux qui réfléchissent trop et n'agissent pas assez, de ceux « qui font dans leur conscience de grandes parties de plaisir ». Tristes voyages le plus souvent, et funestes promenades. Paule, en dépit de sa fantaisie, était plus sage. Elle avait des ailes sans doute, mais c'était une fourmi ailée, et jusque dans ses chimères il entrait de la raison. Toute petite, elle aimait passionnément les lignes des montagnes et des coteaux. Elle essaya d'abord de les copier, puis elle inventa elle-même des lignes nouvelles qu'elle variait selon son caprice. Il y en avait de droites, d'arrondies, de rompues, et son imagination donnait à chacune d'elles la valeur d'un symbole, parfois le sens d'une destinée. Dans une ligne en zigzag elle voyait l'emblème d'une vie orageuse et traversée, et un soir, au milieu d'une réunion, elle s'écria comme en songe : « Certainement le bonheur est rond. » Le mot n'est peut-être pas d'une petite fille, mais il est bien d'un romancier, d'un moraliste qui nous représente volontiers le bonheur, le devoir même, comme de belles courbes unies, achevées, harmonieuses, que rien ne déforme et que rien ne brise.

Si le comte Ghislain de Coulouvre se les était ainsi représentés, s'il avait pris la vie avec plus de simplicité et, pour ainsi dire, plus de rondeur, il aurait moins souffert, et fait moins souffrir. La *Vocation du comte Ghislain*, un des derniers romans de Cherbuliez, nous ramène à l'un des premiers : *Ladislas Bolski*. Ainsi les idées morales de l'écrivain se rejoignent ou plutôt se referment et l'esprit, comme le bonheur, est rond. La *Vocation du comte Ghislain*, c'est une seconde épreuve, adoucie, de *Ladislas Bolski* ; après une édition de luxe, une édition, non pas populaire, l'auteur n'ayant pas été de ceux qui écrivent pour le peuple, mais, si vous voulez, familière et pratique. L'imagination du romancier avait peut-être pâli, mais son observation ne s'était pas émoussée, et sa raison avait pris avec les années encore plus d'autorité et d'expérience. Sauf une fugue en Tunisie, le roman se déroule tout entier aux environs de Paris, à Bois-le-Roi. Plus d'exotisme dans le décor ni dans les personnages ; plus de grande dame russe ni de Pologne, mais un petit coin de terre, de notre terre de France, et qui suffit à l'arbre de la sagesse. Par le comte Ghislain comme par le

comte Ladislas, une gageure morale fut tenue témérairement et misérablement perdue. Né de parents médiocres, de deux égoïsmes, l'un cynique et l'autre gracieux, qui d'ailleurs faisaient bon ménage, Ghislain eut pour précepteur un abbé de cervelle étroite et d'imagination exaltée. A quinze ans, il voulut être d'église ; on l'en empêcha. Alors il se jeta dans le monde. A vingt-cinq ans, une princesse qu'il aimait l'abandonna; une petite cousine qu'il allait aimer mourut ; il cessa de croire au bonheur et connut le dégoût de la vie et de soi-même. Un jour, un sermon par hasard entendu le bouleversa. L'abbé Silvère partageait l'humanité en trois classes : les hommes de désir, les justes et les saints. Aussitôt l'homme de désir qu'était Ghislain se jura de devenir un saint. « Le bonheur du juste lui semblait fort imparfait ; les bonheurs austères ne l'effrayaient point, les bonheurs calmes le consternaient. Il voulait sentir dans ses joies comme une divine violence et comme un vent de tempête ; il se souciait peu de la paix, et les philosophes tranquilles lui paraissaient à demi morts. » Une de ces maladies l'avait pris « qui ne s'attaquent qu'aux âmes généreuses, et qu'on peut

appeler les maladies nobles », mais qui n'en sont pas moins des maladies. Il guérit pourtant : par la voix de l'abbé Silvère, auquel il s'était confié, la sagesse lui parla ; par les beaux yeux de Mlle Léa de Trélazé, ce fut l'amour. Mais, un peu avant les fiançailles, la mère du comte Ghislain étant morte, et d'une affreuse mort, le jeune homme tomba dans un désespoir farouche ; il crut entendre de nouveau des voix impérieuses, et bientôt la pauvre Léa recevait un billet d'adieu : Ghislain partait pour l'Afrique ; avant six mois il aurait pris le froc. Ce jeune homme « avait des impressions vives et les prenait pour des raisons ». Le marquis son père, qui le connaissait, adjoignit à notre chevalier un écuyer uniquement chargé de l'induire en tentation et de le réconcilier avec Satan. Le premier jupon fit l'affaire. La chute fut des plus vulgaires, et don Quichotte se releva guéri. Trop tard, hélas ! La pauvre petite délaissée l'avait cru perdu sans retour et, de désespoir, elle allait épouser, au lieu du fils, le père. Puisqu'elle n'avait pu être tout pour ce Ghislain qui l'avait trahie, du moins, et malgré lui-même, elle lui serait quelque chose. Quelques jours avant le mariage, il reparut inopinément

devant elle : « Quel songe avons-nous fait ? Insensés que nous sommes, s'écrièrent-ils tous deux, nous nous aimons. » Ils parlaient comme Perdican et Camille, et comme eux ils étaient aux bras l'un de l'autre, lorsque le marquis survint et, les voyant ensemble, tomba mort.

Ils se marièrent pourtant, mais après trois ans d'attente et d'expiation. « Vous souffrirez beaucoup, monsieur, disait l'abbé Silvère, mais n'oubliez jamais que vous l'avez mérité. » Ghislain peut donner la main à Bolski ; si leurs fautes sont inégales, leurs âmes furent également orgueilleuses, imprudentes et folles, et, pour la seconde fois ici, Cherbuliez a montré où « conduit le mépris des choses communes et l'impuissant amour de l'extraordinaire. » Toute la philosophie du romancier, toute sa morale aussi, se résume décidément en cette leçon. N'allons chercher au loin ni le bonheur ni même le devoir ; l'un et l'autre sont presque toujours à notre portée. Pour les trouver, disait en son sermon l'abbé Silvère, lequel était un sage en même temps qu'un saint, « j'entrerai chez le juste qui cherche la liberté dans l'obéissance à une règle fixe, dans la discipline de la volonté,

dans une loi qu'il subit et qu'il finit par aimer. » Voilà, surtout en des jours comme les nôtres, qui ne sont pas précisément des jours de raison et de bon sens, de précieux enseignements. La nature entière nous les donne, si nous savons la regarder et l'entendre. Comme son grand ancêtre La Fontaine, Cherbuliez a observé les bêtes, ou la bête plutôt, celle que nous avons en nous, et il a reconnu que, si elle est souvent notre ennemie, elle peut être aussi notre alliée, notre conseillère et notre modèle. Les philosophes superficiels la calomnient quand ils lui imputent tous nos méfaits. « Les bêtes sont réglées dans leurs idées comme dans leurs mœurs, et le principe du mal est dans le dérèglement d'une volonté qui s'adore, le culte et la folie du moi. » Je sais bien qu'un Amiel nous répondrait encore que « la loi humaine supérieure ne peut être empruntée à l'animalité. » Mais Cherbuliez ne nous garantit point la supériorité ; il ne nous promet qu'une moyenne honorable, et c'est déjà quelque chose. Il ne fait pas profession d'héroïsme, mais de modestie et de prudence. Avant d'aviser à devenir des saints, tâchons d'être des justes. Encore une fois, les bêtes, que saint François nommait

ses sœurs, nous y aideront. Elles nous apprendront que la régularité, l'habitude, la discipline, sont les plus sûres ouvrières du bien, et qu'il ne faut pas faire fi des vertus instinctives et machinales. « Il y a un peu de machine dans tout ce qui est grand, dans tout ce qui est fort, dans le travail mystérieux du génie, dans l'esprit militaire, dans les ordres religieux et dans tout ce qui leur ressemble, dans les dévouements héroïques, dans la vie réglée de l'homme de bien comme dans la course silencieuse des astres autour d'un centre invisible... » La morale de Cherbuliez ne chemine donc pas toujours terre à terre, et vous voyez jusqu'où elle va chercher ses témoignages et ses exemples. Oui, la nature inanimée à son tour, et les soleils du ciel, après les bêtes des champs, attestent la beauté suprême de la règle et de la loi. Cessons de nous tourmenter en vain, de rêver au-dessus de nos forces et au delà de nos besoins. Au lieu de chercher l'exception et le miracle, souffrons humblement l'ordinaire, autrement dit ce qui est dans l'ordre, et tâchons de l'aimer. Alors nous rentrerons dans l'universelle harmonie, nous pourrons fêter notre réconciliation avec la création tout entière,

et nous ne perdrons plus jamais cette divine joie que le héros de *Paule Méré* connut un soir, un seul, hélas ! et qu'il nous décrit ainsi : « Ce qui se passa alors entre moi, chétif atome, et les cieux immenses, et la terre, et l'espace, et le mystère divin des nuits, je ne le puis comparer qu'à ces embrassements délicieux par lesquels deux amis, trop longtemps désunis sur la foi d'un soupçon, abjurent leur vaine querelle et renouvellent le pacte sacré de leur intelligence rompue. Malentendu dissipé par un mot, paroles mêlées de tristesse et de joie, oubli du passé, possession de l'avenir, inviolables serments, certitudes ineffables, mon âme a savouré toutes ces douceurs et, scellant son traité de ses larmes, elle a renoué son alliance avec l'ordre éternel des choses qu'avaient méconnu ses soupçons, qu'avaient insulté ses douleurs. »

II

Et maintenant, au-dessus des personnages de roman, au-dessus des hommes qui souffrent, s'agitent et s'égarent, élevons-nous jusqu'aux idées impassibles et sereines. *L'Art et la Nature*, *le Prince Vitale*, *le Cheval de Phidias* (je remonte le cours des années), ces trois études d'art vont nous montrer l'esthétique de Cherbuliez conforme à sa morale, et compléter l'accord que le Beau faisait avec le Bien dans cet esprit harmonieux.

L'Art est une protestation contre la Nature qu'il imite. — Cette formule, qui contient tout un livre de Cherbuliez, énonce un compromis entre deux principes, entre deux tendances légitimes et opposées, et les compromis sont œuvre de sagesse. Art et Nature ! Rien que ce titre affirme une dualité qu'on perd trop de vue aujourd'hui. Le terme même de naturalisme ne dénote-t-il pas une fâcheuse tendance à identifier les deux facteurs du Beau, que dis-je, à sacrifier l'un des deux à l'autre, et le goût des apparences au goût des réalités ? Il est bon de réagir et de

réviser une distribution inégale. Cherbuliez a fait de la sorte, et la définition qu'il donne tout d'abord annonce un jugement impartial et d'équitables conclusions.

L'art imite et il proteste. Dans la sculpture et la peinture, l'imitation est assez manifeste pour qu'on n'y insiste pas. Elle apparaît avec moins d'évidence dans les arts dits symboliques, qui sont la musique et l'architecture. Il y a pourtant, dans l'une et dans l'autre, une part d'imitation que Cherbuliez a dégagée : « L'objet propre de l'architecture, dit-il, est d'exprimer par des apparences la destination d'un édifice. » Le fait est qu'il existe une liaison étroite entre les apparences visibles et les impressions morales. Le mot de Paule Méré : « Le bonheur est rond », pourrait être un mot de sculpteur et d'architecte. Telles formes éveillent infailliblement en nous telles sensations ou tels sentiments. La sagesse divine d'Athéné s'exprime par les lignes exquises du Parthénon, et la folie plus divine encore du christianisme, par l'élancement des voûtes et des flèches gothiques. De ces analogies, la nature a fourni le modèle. La colonne imite l'arbre, et la colonnade la forêt. Le ciel, arrondi sur nos têtes, a donné

l'idée de la voûte, et la beauté du Parthénon, dressé devant le Pentélique, s'achève par je ne sais quelle convenance suprême entre le fronton du temple et celui de la montagne, entre le dessin de l'édifice et celui de l'horizon. La musique elle-même imite la nature, et la nature ici, « ce n'est pas seulement le ciel, la terre et la mer, les champs et les bois, les rochers et les plantes, c'est aussi la nature humaine, notre âme, nos instincts, nos penchants ». La musique écoute toutes les voix, qu'elles chantent au dehors ou au dedans de nous. Elle note le murmure du vent ou du ruisseau, comme les soupirs de notre poitrine, les battements de notre cœur et les cris de notre joie ou de notre souffrance, comme la chanson de l'oiseau.

La part faite à l'imitation, Cherbuliez en fait une autre, égale, je crois, à la protestation. Si l'art est trop souvent réduit, devant son modèle, à confesser son impuissance, il a ses revanches pourtant. D'abord il crée chez ceux qui le servent dignement et avec piété un état d'esprit désintéressé, pacifique et pur. Qui niera, par exemple, la supériorité morale, ou psychologique au moins, de la disposition esthétique,

pour ainsi dire, sur la disposition naturelle ? La joie que nous cause l'œuvre d'art n'a rien de commun avec les satisfactions matérielles, encore moins avec les plaisirs des sens. On jouit de l'œuvre d'art sans la posséder. Comme l'a fort bien dit Cherbuliez, le jour où Pygmalion supplia le ciel d'animer la statue adorée, il prouva qu'il n'avait pas des yeux d'artiste, et le jeune homme de Cnide qui s'était fiancé dans le secret du sanctuaire à la Vénus de Praxitèle, pécha contre le ciel et contre l'art en aimant le marbre comme la chair.

Après avoir épuré le miroir de notre âme, l'art précise l'image qui doit venir s'y refléter. Entre toutes les images que la nature nous présente pêle-mêle, il en choisit une, il la dégage et la débarrasse des accessoires parasites qui l'encombrent et la dévorent. Puis il la fortifie, il en accentue le caractère. Enfin il met en elle quelque chose de lui-même, car l'œuvre d'art ne nous paraît complète que si nous y retrouvons la main, l'esprit et l'âme de l'ouvrier.

Ce n'est pas tout. « L'art nous délivre des chagrins que cause à notre imagination le peu

de durée de la beauté naturelle et les hasards perturbateurs. »

> Ici-bas tous les lilas meurent,
> Tous les chants des oiseaux sont courts !
> Je pense aux étés qui demeurent
> Toujours.

Et l'art seul nous donne un ciel éternellement pur, des rossignols qui jamais ne se taisent et des lilas toujours fleuris.

> Ici-bas les lèvres effleurent
> Sans rien laisser de leur velours...

Mais quand nos amours sont passées, les héroïnes des poètes aiment encore et des lèvres de Francesca, de Didon et de Juliette le baiser ne s'envole jamais.

Ce n'est pas tout encore. L'art supprime l'accident, qui trop souvent dérange les combinaisons de la nature : le spectacle de l'univers, l'histoire des nations ou des individus. Je veux bien que dans la nature même il y ait d'heureux accidents ; il en est beaucoup plus de fâcheux. Dans l'ordre moral également, que de hasards contrarient la plus belle vie, la plus heureuse destinée ! Sur la scène du monde, que de tragédies avortées,

de comédies qui languissent, d'intrigues arrêtées, et de piètres dénouements !

L'art ne supprime pas l'accident, car ce serait supprimer la vie : il l'emploie. Il en fait, au lieu de son contradicteur et de son ennemi, son allié et son collaborateur. Il dote le hasard d'intelligence et par lui toutes les fautes deviennent heureuses. *Œdipe Roi* n'est qu'une série d'accidents. Accident aussi, mais prémédité et sublime, dans le premier morceau de la *Symphonie héroïque*, cette entrée téméraire et prématurée du cor, qui provoque l'admirable reprise du thème. Cherbuliez lui-même excellait à changer ainsi l'accident en bonne fortune. Rappelez-vous seulement les péripéties du *Comte Kostia*, de *Ladislas Bolski*, de *Meta Holdenis*. Pour mener à bonne fin ces trois romans, Cherbuliez prit le hasard à son service ; non pas le hasard de la nature, mais celui de l'artiste, qu'il définit : un ouvrier intelligent « qui arrange quand il a l'air de déranger, débrouille quand il a l'air de brouiller, donne aux choses tout leur prix, réveille les puissances endormies, leur fournit des occasions et, loin de fausser ou d'affaiblir les caractères, les aide à se montrer tels qu'ils sont, et à

nous découvrir leurs dessous. » Enfin, et c'est ici le dernier avantage de l'art sur la nature, l'homme est évidemment la cause finale de l'art. La nature possède et garde la beauté pour elle-même sans s'inquiéter de nous en faire part ; elle ne nous invite ni ne nous enseigne à en jouir ; l'art, au contraire, n'aspire à réaliser le beau que pour nous le communiquer. La nature est égoïste et insensible, l'art charitable et compatissant ; nous trouvons l'un toujours bienfaisant et consolateur, l'autre souvent indifférente et cruelle, et si nous aimons la nature parce qu'elle est belle, nous aimons l'art parce qu'il nous aime.

La voilà donc justifiée, la définition donnée au début du livre; le voilà partagé, le différend éternel entre l'art et la nature, entre l'imitation et la protestation, et dans l'équité de ce jugement, on retrouve l'esprit accoutumé de l'écrivain : le goût de la mesure et la sagesse au parler d'or.

« Que le poète soit chrétien, juif ou musulman, protestant ou catholique, le poète est avant tout poète. » Cherbuliez, qui fut artiste, le fut aussi avant tout : protestant, il a célébré la Renaissance ; Génevois, il adorait la Grèce. On peut,

sans altérer la physionomie du maître, rappeler en dernier ses premières œuvres : *le Cheval de Phidias* et *le Prince Vitale*, ces deux tableaux des deux printemps du monde, qu'il avait tracés lui-même en son printemps.

« Dame très humaine et très courtoise, quelle fête il se donna chez vous le jour que la signora Camilla, votre fille, ayant épousé le valeureux marquis della Tripalola... » Ainsi parlait, en ses épîtres dédicatoires, Bandello, le *novelliere* du seizième siècle. En ces beaux châteaux, quelles furent donc alors ces fêtes, dont Cherbuliez aimait à se souvenir ? Les jardins sont pleins de nobles cavaliers et de dames parées avec magnificence ; sur les terrasses, à l'ombre des pins d'Italie, on disserte, on chante, on parle d'art, de philosophie et d'amour. « Ne vous y trompez pas, l'heureuse aventure qu'on célèbre ici, dans ces jardins, dans cette *loggetta*, ce n'est pas seulement le mariage de la vertueuse signora Camilla avec le marquis Tripalola, mais un autre mariage encore, d'une bien autre importance : les épousailles de la science et du monde. » Sous forme d'essai et de récit dialogué à propos de la folie du Tasse, *Le Prince Vitale* n'est qu'un regard

d'admiration et de regret jeté sur ces noces de la Renaissance, dont la journée radieuse eut un triste lendemain. La tristesse de ce lendemain fut l'une des causes, et la plus efficace, des chagrins et de la folie du Tasse. N'en croyez plus la légende ; le poète ne porta point la peine d'un amour téméraire pour la sœur d'Alphonse de Ferrare, et ses malheurs furent l'effet de ce qu'il appelle cent fois lui-même *rigor e strettezza dei tempi*, « la rigueur et l'étroitesse des temps. »

« Trois fois heureux, disait le prince Vitale, l'homme de génie qui naît et meurt à propos ! Heureux encore celui qui, né trop tôt, devance son temps ! Condamné par ses contemporains, il en appelle à la postérité. Les siècles à venir se lient d'amitié avec lui et le visitent dans son délaissement. Mais, s'il est né trop tard, s'il est seul à représenter dans le monde quelque chose qui n'est plus, son malheur est sans ressources. Ah ! qu'il est dur de traîner après soi comme un boulet une inutile et ridicule fidélité au passé ! Ah ! qu'il est dur de s'entendre dire : Laissez les morts ensevelir leurs morts ! »

Torquato Tasso fut un de ces attardés. Il apporta au monde un génie que le monde alors ne

pouvait plus comprendre, ou plutôt n'osait plus admirer. Contemporain par l'esprit de Raphaël, de Balthazar Castiglione, de Léon X, il le fut, par la vie, de Grégoire XIII, de la congrégation de l'Index et de l'Inquisition. La Renaissance, dont il était le dernier enfant, mourut en lui donnant le jour, et quand l'orphelin appela sa mère, c'est une marâtre qui lui répondit.

Le sourire s'était retiré de la face de Dieu, ou plutôt de la face de ceux qui le représentaient sur terre. L'Eglise, menacée par la Réforme, s'enfermait dans l'enceinte de ses remparts, au cœur de sa citadelle, après avoir abattu sans pitié autour de ses murailles tout ce qui pouvait servir à l'assiégeant de cachette et d'embuscade. Les arbres magnifiques tombaient, et les forêts ombreuses, et jusqu'aux buissons fleuris où chantaient hier les oiseaux. C'est contre l'Eglise ainsi armée pour sa propre défense, que vint se heurter et se briser le malheureux poète. En 1575, sous le pontificat de Grégoire XIII, son œuvre, qu'il portait à Rome comme une offrande, y fit l'effet d'une offense. Tout en fut repris et condamné : le christianisme en sembla païen ; les sentiments en parurent profanes, les héros crimi-

nels et les peintures licencieuses, suspectes d'irrévérence et d'idolâtrie. Alors, entre le génie du Tasse et la censure ecclésiastique, une guerre éclata, qui devait durer longtemps. En vain, pour désarmer les rigueurs de ses juges, le poète se soumit à toutes leurs exigences, à leurs plus mesquins scrupules, et retoucha non seulement les détails, mais le plan, les épisodes et le caractère de son œuvre. Il implora le pardon de Tancrède, de Renaud, d'Herminie et d'Armide. Il mendia l'indulgence des inquisiteurs pour ses héroïnes d'amour. Inutiles prières. Le conseil de censure exigeait toujours de nouveaux sacrifices, et sous la cloche, où l'air se raréfiait de plus en plus, le génie du Tasse se mourait d'asphyxie. Il étouffa enfin ; Clément VIII vint trop tard, et le poète ne put, grâce à lui, que fermer les yeux en paix. Quant au poème, des éditions furtives l'avaient sauvé et par bonheur c'est l'original, au lieu du « corrigé » de la *Jérusalem*, qui nous est parvenu.

Qu'il fut douloureux, ce conflit entre le génie humain et l'Église de Dieu ! Mais la situation même le commandait. « Déjà le lion rugissant s'apprêtait à dévorer l'Église. La papauté sentit

toute l'étendue du péril ; elle n'hésita pas à prendre un parti extrême, et, ne consultant que les intérêts de son salut, auquel est attaché le salut du genre humain, elle lui sacrifia tout. »

Qui la contraignait à ce cruel sacrifice ? Qui prononça le divorce entre l'Église et la Renaissance qui s'aimaient ? C'est la Réforme, cette étrangère à l'esprit étroit et dur ; et la science, la poésie et l'art, pas plus que la foi, ne le lui pardonneront jamais. Elle était si belle alors, la cité de Dieu, devenue librement et largement la cité des hommes, de tous les hommes. Oh ! la Rome de Léon X ! Nul mieux que Cherbuliez, un réformé pourtant, ne l'a comprise et célébrée. Aucun historien catholique n'a jamais glorifié avec plus d'enthousiasme et de magnificence l'Église plus catholique alors, c'est-à-dire plus universelle, qu'elle ne le fut jamais.

La pensée religieuse de la Renaissance a été souvent méconnue et calomniée. Il ne faut pas la juger par ses déviations et ses excès, mais par son principe essentiel, par ce dessein grandiose qu'avait conçu la papauté et que Luther empêcha de s'accomplir : la réconciliation du christianisme avec l'antiquité. Après avoir prêché

pendant des siècles le sacrifice et la souffrance, l'Église, estimant que la terre avait assez pleuré, (*terra lagrimosa*, disait Dante), allait enfin annoncer l'allégresse et proclamer la véritable trêve de Dieu. Etoile de la nuit durant l'horreur du moyen âge, elle promettait d'être encore l'étoile du matin. Alors s'écrie Cherbuliez, « quel esprit de joie est soudain descendu du ciel ! Harpe de David, apprenez à moduler vos chants, entremêlez aux soupirs de la pénitence les accents d'allégresse des rachetés qui cheminent sur les mille sentiers du monde dans la sainte liberté de Dieu ! Couronne sanglante du Christ, qu'on vous voie reverdir et fleurir ! O fleurs divines ! ce sont les fleurs de l'espérance, de l'amour, de la joie, toutes les fleurs de l'éternel printemps des cieux ! »

En un mot, ce sont les fleurs de la vie, de la vie jusqu'ici méprisée, maintenant réhabilitée et bénie. La vie complète, tel fut le programme de la Renaissance. La devise du croyant n'était plus : renoncer à tout pour aller à Dieu, mais se servir de tout pour se rapprocher de Dieu. On se rapproche de lui par la foi, mais aussi par la science ; le grand bien est de croire, mais con-

naître est aussi un bien. Dans une même chambre du Vatican, chez un pontife chrétien, Raphaël a réuni la *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*Ecole d'Athènes*. Les saints du ciel ont regardé les saints de la terre et leur ont souri,

> Quelle Jérusalem nouvelle ?
> . . . .
> D'où lui viennent de tous côtés
> Ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés ?

Ils lui viennent des siècles disparus et des contrées lointaines. Ils lui viennent de la Grèce et de l'Egypte, de la Syrie et de la Chaldée. Le platonisme de la Renaissance enrôla Pythagore et Socrate, Aristote et Platon, parmi les précurseurs de Jésus. Il entreprit de retrouver sous l'erreur, au besoin sous le mensonge païen, le soupçon et le pressentiment de la vérité chrétienne. Non seulement dans la philosophie de la Grèce, mais dans sa mythologie même, et jusque dans les vieilles théogonies de l'Orient, on se plut à reconnaître alors les messagères du Seigneur, et sur les murailles Sixtines, à côté des Prophètes, les Sibylles eurent le droit de s'asseoir. « Que servent les paroles ! écrivait ici Cherbuliez. » C est à nous

plus qu'à lui de le dire ; à nous d'arrêter notre impuissante paraphrase et de vous renvoyer à l'original de cet admirable tableau.

Rares sont les livres dignes d'être lus à Rome. *Le Prince Vitale* est de ceux-là. Voyageur que je ne connais pas, mais pour qui j'écris peut-être, hôte passager de la ville éternelle, montez par un beau soir au couvent de Sant' Onofrio, sur le Janicule, où mourut le grand poète désolé. Pendant le jour qui s'achève, peut-être avez-vous contemplé Saint-Pierre et le Vatican, la coupole de Michel-Ange et les fresques de Raphaël. Vous avez été quelques heures un citoyen de la Renaissance ; son esprit habite en vous. Ouvrez ce petit livre aux dernières pages et vous rappelant un des plus beaux moments de l'histoire, un des plus nobles desseins de l'Eglise, tandis que les cloches de Rome sonneront, dites avec Cherbuliez cette prière. Elle est d'un grand artiste et d'un grand penseur ; c'est le *Credo* de la Renaissance : « Seigneur, vous le savez, ces hommes étaient à vous, et votre gloire se manifesta dans le pontife qu'ils avaient nourri de leur sagesse ! O Jérusalem, en dépit de tes souillures, que tu parus belle à toutes les nations en ces temps

bienheureux ! De quel éclat divin brillaient tes autels et quelles fêtes tu célébrais dans ton enceinte agrandie ! Du Nord et du Midi et des profondeurs de l'Orient, tous les dieux s'étaient donné rendez-vous chez toi... et tous ils se tenaient humblement prosternés autour du trône du Christ. Ce jour-là, Seigneur, déposant pour la première fois votre couronne d'épines, vous aviez ceint votre front de violettes parfumées qu'avaient vues fleurir l'Ilissus et vous teniez à la main un lotus du Nil d'une blancheur immaculée. Alors, vous penchant sur tous ces dieux et ces sages, on vit vos lèvres sourire et votre bras s'étendre pour les bénir, et une voix d'ange, plus douce encore que celle qui avait annoncé votre nativité, s'écria : Gloire à Dieu sur la terre ! paix entre les dieux réconciliés sous le regard du Christ ! Bénie soit la sainte Eglise universelle ! »

Il est une autre colline, plus sacrée encore que le Janicule, aimée avant toute autre et plus que toute autre par Cherbuliez : c'est l'Acropole d'Athènes. Celle-là, le moine jaloux de Wittemberg ne l'a pas gravie ; ses pieds lourds n'en ont pas foulé le pavé, et de la noble enceinte de

marbre sa voix sévère n'a pas fait envoler l'âme antique, l'âme libre et joyeuse des dieux.

Le Cheval de Phidias est, comme *le Prince Vitale*, une causerie esthétique. Sous le péristyle occidental du Parthénon, par les beaux après-midi d'un été athénien, à l'ombre tournante des colonnes, la marquise et son oncle, avec son jeune soupirant, son aumônier, le chevalier et le docteur viennent s'asseoir. On dirait un groupe de Boccace dans le pays de Phidias. Au-dessus de leurs têtes, une métope de la frise représente un cheval qui s'enlève, monté et retenu par un cavalier coiffé du pilos arcadien. La marquise a pour le bel animal une tendresse passionnée; elle le préfère à tous les autres marbres du temple. Ses compagnons, pour lui plaire, ont mis au concours l'éloge du coursier bien-aimé. Ses deux blanches mains doivent poser sur le front du vainqueur une couronne d'olivier.

Chacun alors prend la parole à son tour. Un dialogue s'établit, qui rappelle ceux de Platon par le fond et par la forme, par les doctrines et par la méthode suivie, qui consiste à partir d'un objet particulier et sensible pour s'élever de plus en plus haut dans la région de l'idée pure. Rien

de technique ou d'aride nulle part. « C'est le fait d'un pédant, a dit ailleurs Cherbuliez, d'habiller ses imaginations en théorèmes de géométrie. » Aussi n'est-ce point ainsi qu'il habille les siennes. De quelle grâce au contraire il les revêt! de quels voiles souples et transparents, et de quelle lumière! *Lumine vestit purpureo.* La pédanterie, pour lui, n'est que la prétention de remonter aux principes des choses ; il y remonte pourtant, mais sans prétention, par des chemins en pente douce et fleurie, comme ceux où marchait Socrate avec ses disciples, en s'entretenant de la beauté. Ainsi le charmant causeur a fait mentir le proverbe vulgaire : toute une théorie de l'art grec, et en même temps de l'art universel et éternel ; les aperçus les plus ingénieux sur l'éclectisme, l'idéalisme et le réalisme, sur l'individualité dans l'art, sur les rapports de l'amour avec la beauté ; des vues générales et profondes, de poétiques allégories, toutes ces choses exquises ont pu se trouver sous le pied d'un cheval, mais d'un cheval de Phidias regardé par un Cherbuliez.

Ce cheval, d'abord, n'est pas *le* cheval en général, c'est-à-dire un composé d'éléments hété-

rogènes que Phidias aurait empruntés aux types divers de la beauté chevaline qui figuraient dans les fêtes équestres de la Grèce. C'est *un* cheval, un exemplaire d'une race parfaitement déterminée, de celle qui, par la finesse, l'intelligence, l'agilité, répondait le mieux au goût, au génie même du peuple : la race barbe ou berbère. Phidias a représenté le cheval de cette race, et non point un autre. Loin d'user du procédé des éclectiques, il a plutôt accusé encore la personnalité de son modèle. Pourquoi ? Parce qu'il savait « que tout ce qui vit, tout ce qui mérite de vivre, se compose non de pièces rapportées, mais de parties intimement liées, qui se supportent les unes les autres et se rapportent ensemble à une fin. Il savait que l' « hybridation, procédé de jardinier fleuriste, n'a rien à démêler avec la poésie et la sculpture... Il savait surtout que rien n'est beau qu'à la condition d'être individuel ; que la forme d'une chose est sa limite ; que, supprimez les bornes d'un être, et vous supprimez ses contours... Oui, les bornes des êtres sont sacrées, c'est par leur moyen qu'ils se manifestent ; affranchissez-les de tout ce qui les restreint, c'est de leur existence même que vous les aurez délivrés... »

Le cheval du Parthénon est donc exclusivement un cheval barbe ; mais c'est de plus un barbe dressé, j'allais dire élevé, selon la méthode grecque. Et déjà nous montons plusieurs degrés; à propos d'un simple animal, nous entrevoyons le principe même de la civilisation hellénique. Je disais bien : le cheval a été non pas dressé, mais élevé ; car il y avait dans l'équitation grecque une part d'éducation véritable, une action intellectuelle et morale sur le cheval comme sur l'enfant. Le Cherbuliez du *Prince Vitale* revient ici défendre contre la rigueur et la tristesse, la liberté, l'indulgence et la joie. Il célèbre l'éducation athénienne, qui disciplinait sans contraindre, qui formait les âmes sans les fausser, les ployait sans les rompre, et favorisait la nature au lieu de la contrarier. Ecuyers et maîtres d'école s'inspiraient alors des mêmes idées et suivaient la même méthode. On traitait, je ne dirai pas les enfants comme des chevaux, mais, ce qui est toute autre chose, les chevaux comme des enfants, et parce que les hommes, en ce pays d'aisance et de douceur, n'avaient rien d'animal, les animaux y prenaient quelque chose d'humain. Voyez ce cheval de marbre. L'œil, les

naseaux, l'encolure, tout en lui respire une âme étroitement d'accord avec celle du cavalier ; ou plutôt le cheval et l'homme n'ont à eux deux qu'une seule et même âme : chez l'un, elle commande avec douceur ; elle obéit, chez l'autre, avec plaisir. Le cavalier n'use point de violence : il monte sans selle, sans éperons, sans étriers, et le bel animal, au lieu de se rendre par force, se donne librement et par amour.

Oui, jusque dans les exercices du manège, la Grèce avait fait une place à l'amour, principe unique de l'art comme de la vie. L'Amour, autrefois, écoutant chanter les voix de la nature, les rochers, les eaux et les bois, souhaita de posséder des instruments qui rediraient la musique de l'univers. Il pria les génies auxquels il commande, de lui fabriquer des lyres d'argent ; mais celles-ci, répétant seulement les sons les plus rapprochés, n'arrivaient qu'à reproduire des fragments épars et sans lien réciproque de l'immense symphonie. L'Amour alors, de ses propres mains, fabriqua quelques lyres d'or, et les ayant montées à des diapasons différents et accordées selon des modes divers, il leur donna des ailes et les répandit dans l'espace. Et comme par la grâce de l'Amour ces

yres d'or possèdent l'harmonie infuse, la moin-
lre note, fût-ce la plus éloignée, éveille en elles
les échos infinis et la résonnance complète de
'universel concert.

Cherbuliez fut une de ces lyres d'or, une âme
:apable de comprendre l'universelle beauté et
l'en communiquer le frisson aux pauvres lyres
l'argent que nous sommes. Après avoir étudié
e cheval, puis le cheval et le cavalier, il s'avise
jue ce groupe équestre fait partie d'une frise et
enfin que cette frise est la frise d'un temple. Et
a frise se déroule devant nous, et le temple
'élève, et pénétrant jusque dans le sanctuaire,
ious y trouvons la jeune fille aux yeux bleus, la
léesse favorite de la Grèce et de Cherbuliez : la
Sagesse. Sagesse divine, qui n'est pas le repos ni
e sommeil, mais l'action maîtresse et consciente
l'elle-même ; qui n'est pas la froideur, mais
'émotion et la joie ; qui ne supprime pas la
passion, mais qui la discipline ; qui rend aimable
et la règle et la loi, qui nous apprend à
rouver dans le devoir la plus noble forme
lu bonheur. La voilà, telle que le romancier
a prêcha toujours à ses héros ; faute de l'avoir
possédée, les Bolski se sont perdus et les Ghis-

lain ont souffert. La voilà, telle que l'auteur du *Cheval de Phidias* l'adora dans le plus beau sanctuaire que jamais lui dédièrent les hommes. Ainsi la morale et l'esthétique se rejoignent sur les sommets, et nous reconnaissons une dernière fois que pour Cherbuliez, ce fut la raison, non pas froide, pédante et farouche, mais la raison souriante, agissante et heureuse, qui demeura le dernier secret de l'art et de la vie.

1892.



II

EUGÈNE FROMENTIN



EUGÈNE FROMENTIN

Notre siècle compte un petit groupe d'écrivains dont le commerce intime et la constante familiarité ne lassent jamais. C'est auprès d'eux que trouve une lecture du soir celui qui souhaite d'endormir sa pensée à l'ombre, et comme sous l'aile d'une pensée amie. Ils ont l'esprit uni, l'âme apaisée et sereine ; quelque mélancolie mais nulle amertume ; aucune emphase, avec beaucoup de poésie. Ils sont un peu philosophes, presque sans le savoir, et surtout sans le dire. Avec les Joubert et les Doudan, Eugène Fromentin appartient à cette famille choisie. Comme eux, il charme toujours, attendrit parfois ; il ne trouble et

ne choque jamais. S'il ne donne pas l'impression de l'extraordinaire, il donne à tout moment celle de l'exquis. A lire et relire Fromentin, on peut apprendre beaucoup, et sur beaucoup de choses : sur la nature, sur l'art et sur soi-même. Il nous expliquera les tableaux des peintres illustres, des *Maîtres d'autrefois*, et les paysages d'Orient, ces tableaux du Maître de toujours. Il nous dira la mystérieuse influence de la nature et le bienfait, mais le péril aussi, de la vie seulement contemplative. Devant des toiles fameuses, il nous mettra loyalement en garde contre l'admiration de commande et de convention, le préjugé, la superstition et la routine. Devant la vie enfin, il nous enseignera la patience et la douceur, la modestie des ambitions et des désirs, le renoncement aux longues et chères espérances et le deuil résigné, presque souriant, des rêves d'amour.

Leçons de science ou de sagesse, il ne les donne jamais en docteur, mais presque en ami, avec le naturel et la distinction d'un dilettante de race. Il ne professe pas ; on dirait qu'il cause, et le plus souvent à mi-voix. Chez lui, jamais d'excès d'aucun genre : il décrit la nature sans déclamer ;

il explique son art sans parti pris ni système ; il nous raconte sans affectation de psychologie l'histoire d'une âme qui, si elle ne fut pas la sienne, paraît du moins lui avoir beaucoup ressemblé.

Eugène Fromentin a vu deux fois et nous a deux fois montré, dans ses livres et sur ses toiles, le pays qu'entre tous il aima, l'Algérie. C'est à l'Algérie que nous devons son œuvre pittoresque en entier et la moitié de son œuvre littéraire. De la plume ou du pinceau, quel instrument fut le plus sûr, le plus docile et le plus expressif, le mieux approprié à cette main qui les employa tous deux ? Il semble que l'écrivain ait été supérieur au peintre. Si le Fromentin du *Sahara* et du *Sahel* se retrouve dans la peinture africaine du maître, où chercher les idées des *Maîtres d'autrefois* et le sentiment de *Dominique?* Il y a dans la vie intellectuelle de l'écrivain une étape que le peintre n'a pas franchie, des cimes auxquelles il n'a pas atteint, des profondeurs où il n'est pas descendu.

Chasses au faucon, fantasias, réceptions ou repas chez des cheiks, chevaux à la croupe lustrée, à la fine encolure, qui suivent d'un pas

relevé des sentiers de montagne ou galopent en faisant flotter au soleil le burnous blanc des cavaliers, voilà ce que représentent presque toujours, et très bien, les tableaux de Fromentin. Ils rendent avec justesse les grâces intimes du pays d'Afrique ; avec une grande délicatesse, bien qu'en la voilant un peu, la lumière, peut-être plus éclatante en réalité, du ciel algérien. Ils sont gais, alertes, ces tableaux, et caressés d'une main qui fut toujours aussi sobre de couleurs que de mots. Mais si pimpante, si brillante et allègre que soit cette Algérie, c'est toujours et seulement l'Algérie. Fromentin ne peignit jamais ou presque jamais qu'elle, et le champ de la vision pittoresque demeura pour lui plus étroit que celui de l'imagination littéraire. Les horizons du peintre allaient, dit-on, s'élargir. Il était sur le point de chercher, de trouver autre chose. Il nous plait de le croire, et notre admiration ne fait que s'en accroître avec nos regrets.

Mais, sans porter la comparaison entre l'artiste et l'auteur hors de cette terre d'Afrique, la seule où ils se soient rencontrés, il paraît difficile encore de contester la supériorité de l'écrivain

sur le peintre. On ne trouverait pas chez ce dernier de toiles aussi chaudes, aussi incandescentes que telle ou telle page de l'*Été dans le Sahara*. De l'*Année dans le Sahel*, nous pourrions citer certaine description de la *Fête des fèves*, où la flamme du soleil, le sang des bêtes égorgées, la pourpre des coquelicots, le vermillon des étoffes, accumulent des notes d'un rouge si intense, que pas un tableau du peintre n'en pourrait soutenir le voisinage flamboyant.

Avec plus d'éclat que sa peinture, la prose de Fromentin n'a pas moins d'exactitude et de légèreté. Elle excelle également à nous montrer les Maures indolents et mous, ou les cavaliers numides lancés à travers les grands horizons : vieillards sérieux drapés de laine blanche, beaux jeunes gens qui volent sur des chevaux rapides, harnachés de passementeries multicolores et bridés de rênes aussi minces que des fils de soie.

Peut-être notre préférence pour les livres de Fromentin tient-elle moins à leur supériorité réelle qu'à notre incompétence en matière de peinture. Fromentin lui-même était trop modeste pour

nous dire lequel il estimait le plus des deux artistes qu'il a été. Il nous avertit seulement, dans la préface du *Sahara*, qu'il a pris garde de ne pas assimiler l'une à l'autre deux interprétations de la nature selon lui très distinctes et régies par des lois différentes ; qu'il a tâché de ne pas traiter la littérature selon les procédés de la peinture et de ne pas dire les mêmes choses en deux langues, au moins de ne pas les dire de la même manière. Mais il nous avoue aussi qu'il a cherché dans l'art d'écrire un complément, une aide à l'art de peindre, qui ne suffisait plus à toutes ses pensées, surtout à ses pensées tout entières. Cet aveu pourrait justifier l'ordre de nos préférences. Entre les deux talents que posséda Fromentin, il semble que le rapport ait été interverti, que l'accessoire ait fini par primer le principal. De l'écrivain-peintre, les œuvres maîtresses ne sont pas celles qui se voient, mais celles qui se lisent, et la place d'honneur de Fromentin pourrait bien être dans nos bibliothèques plus encore que dans nos musées.

I

Un Eté dans le Sahara, *Une Année dans le Sahel;* quiconque a rapporté d'Afrique le souvenir et l'espérance, j'entends l'espérance d'y retourner, doit, pour entretenir l'un et l'autre, posséder ces deux volumes et les garder à portée de sa main. Par les tristes jours d'hiver, où, comme disait Henri Heine, il pleut au dehors et au dedans de nous, il est bon feuilleter les pages lumineuses pour y refaire provision de soleil.

La nature est peut-être ce que Fromentin a le plus aimé. Elle lui dicta deux de ses livres tout entiers; elle tient une grande place dans la mélancolique histoire de *Dominique;* enfin, elle a inspiré à l'auteur des *Maîtres d'autrefois* son amour de Ruysdaël, et dans l'étude sur le grand paysagiste, ce passage où se dessine presque la silhouette de Fromentin lui-même : « C'était un rêveur... un de ces promeneurs solitaires qui fuient les villes.... aiment sincèrement la campagne, la sentant sans emphase, la racontant sans phrase... qu'une ombre affecte, qu'un coup de soleil enchante. » Fromentin, lui aussi, s'attristait

d'une ombre et s'égayait d'un rayon. Son humeur oscillait avec le baromètre, et, clair ou sombre, le ciel se reflétait dans son âme. Il se désespérait quand les nuages, le brouillard, les averses, venaient enlaidir la nature, surtout la nature méridionale. Il avait l'horreur, presque la terreur du vent, et fuyait devant la pluie d'une fuite éperdue. Cinglé, fouetté par elle, il prit un jour sa course vers le sud et ne s'arrêta que dans le pays de l'éternel été.

D'autres ont décrit l'Orient avant Fromentin ; d'autres encore après lui ; mais il garde une place à lui parmi les lointains voyageurs. — Lointains ! Le mot peut sembler ambitieux, aujourd'hui que les pérégrinations d'autrefois nous paraissent excursions prochaines. Ils ont beaucoup changé, les beaux lieux que Fromentin surprit, il y a quarante ans, dans la fleur encore fraîche de leur originalité ; les communications plus faciles et plus promptes les ont rapprochés de nous ; à notre contact plus fréquent, ils ont perdu leur mystère. Raison de plus pour aimer à retrouver leur couleur primitive dans les images qu'en traça jadis un de ceux qui furent des premiers à les comprendre et à les chérir.

Les modestes voyages de Fromentin ne ressemblent pas à de plus illustres pèlerinages : à ceux, par exemple, d'un Chateaubriand. Fromentin n'emportait au delà des mers ni génie, ni fortune, ni gloire, mais l'ambition plus discrète et les rêves plus humbles d'une âme moins troublée. Enfant d'un pays sombre, il eut seulement la passion du soleil, le tourment de l'azur, et les deux choses qu'il brûlait de voir et de revoir sans cesse, étaient, il nous l'a dit : le ciel sans nuage au-dessus du désert sans ombre. Voilà tout simplement ce qu'il alla chercher en Afrique, et ce dont il eût été capable de jouir toute sa vie, sans un désir et sans un regret. Il n'aima jamais la nature comme Chateaubriand l'avait aimée. Moins éloquente, cela va sans dire, sa tendresse fut plus égale et plus douce ; moins personnelle aussi et moins égoïste. Il chercha, il chérit la nature elle-même, au lieu de se chercher et de se chérir en elle. Il ne connut pas les transports, les convulsions qui parfois égaraient René. Il n'était pas homme à s'écrier : *Levez-vous, orages désirés !* à se croire digne de toutes les foudres du ciel et de tous les cataclysmes du monde. Envieux de la sérénité des choses, il tâchait de la leur emprunter,

sans prétendre les associer au désordre de son âme.

Il est encore d'autres orientalistes, dont Fromentin ne se distingue pas moins que de Chateaubriand : celui notamment, à qui, dans sa préface, l'auteur de l'*Été dans le Sahara* rend peut-être plus qu'il ne lui devait : Théophile Gautier. « Passionnément épris de la forme dans sa rareté, dans son opulence », voilà bien l'écrivain de *Constantinople* et du *Voyage en Espagne ;* mais, par ces qualités mêmes, il s'éloigne de Fromentin. Entre l'un et l'autre, dans la manière de regarder comme de décrire, on noterait plutôt l'écart que le rapport. « Les maîtres, dit Fromentin, ont appris de la nature ce secret de simplicité qui est la clef de tant de mystères. Elle leur a fait voir que le but est d'exprimer, et que, pour y arriver, les moyens les plus simples sont les meilleurs. Elle leur a dit que l'idée est légère et demande à être peu vêtue. » Et ailleurs : « J'entendais dire, et j'étais assez disposé à le croire, que notre vocabulaire était bien étroit pour les besoins nouveaux de la littérature pittoresque. » Qui donc l'avait dit et sur quelle foi Fromentin fut-il près de le croire ? Qui donc avait plus brillam-

ment tenté de le démontrer, que Théophile Gautier? Quel style plus que le sien pouvait autoriser des assertions que le style de Fromentin, si expressif, mais si sobre, est venu contredire? Quant à cette maîtrise de la simplicité que la nature enseigne, Théophile Gautier n'y a jamais dû prétendre. Tandis que Fromentin aimait les idées peu vêtues et seulement voilées, personne autant que Gautier ne se complut à leur chercher des atours, à leur composer des parures et des toilettes de fête. On conserve des paysages de Fromentin une vision tranquille et durable; ceux de Théophile Gautier nous laissent éblouis.

De nos jours non plus, et depuis Fromentin, on n'a pas vu l'Orient comme lui; on ne l'a pas décrit de même. Un Maupassant ne partit pour l'Algérie que par caprice et mauvaise humeur, pour échapper, en un jour de bouderie et de spleen, à l'inexorable monotonie de la vie ordinaire. Fromentin, qui fut un sage, ne se mettait point en route irrité et chagrin. Il fut doux envers la vie, et la vie tout entière: envers ses petites misères comme envers ses grands malheurs.

Entre les deux écrivains, il y a d'autres nuances encore. La prose admirablement nette et

ferme de Maupassant n'a pas le charme, avec la grâce parfois langoureuse de l'autre. Dans les tableaux algériens de Maupassant, les plans s'enlèvent avec vigueur ; ils ne baignent pas dans l'atmosphère, dans le clair-obscur et les demi-teintes. Et puis, le volume de Maupassant, *Au Soleil*, n'est guère qu'une vision rapide. Le livre est écrit au courant d'une promenade, un peu au vol ; il nous frappe plutôt qu'il ne nous pénètre. Il a été fait sur les lieux mêmes et fait d'impressions immédiatement notées. Les livres de Fromentin, au contraire, n'ont pas été écrits instantanément, mais d'un peu plus loin, d'après des souvenirs, et le recul de la perspective atténue en eux ce que des couleurs trop fraîches auraient pu leur donner de sécheresse et de crudité.

Cette instantanéité de la vision se retrouve chez un autre écrivain d'Orient, dont Fromentin ne s'éloigne pas moins que de Maupassant : Pierre Loti. *Les trois dames de la Kasbah*, voilà le récit le plus purement algérien de Loti. Si nous disons « purement », ceux qui connaissent l'histoire ne se méprendront pas sur le sens de cet adverbe. Alger est décrit là, ou plutôt photographié, avec plus de vérité et de vie que partout

ailleurs, mais dans un style et dans un sentiment tout autres que ceux de Fromentin. Le tableau est fait de petites phrases courtes, irrégulières, sans souci apparent de la construction, de touches vives et brèves, de hachures, comme disent les peintres. Rien ne ressemble moins à l'harmonieux panorama que Fromentin nous déroule. Dans le fond, plus de différences encore que dans la forme ; opposition complète entre les deux points de vue. Ce pays, que le peintre a choisi pour asile de son travail et de ses loisirs, de ses rêveries sérieuses et mélancoliques, l'officier de marine, un soir qu'il y passait par hasard, l'a pris pour théâtre de la « bordée » nocturne de trois matelots un peu gris. On sait quelles furent les conséquences de leur petite débauche et le prix dont les pauvres « mathurins » payèrent leur imprudence d'amour. L'intérêt de l'histoire est justement dans le contraste entre la splendeur de cette nuit d'Orient et les dangers qui s'y cachent, entre la magie de cet Alger souriant au clair de lune et l'affreux dénouement de maladie et de mort.

L'antithèse, qui fait la valeur de l'œuvre, en fait aussi l'ironie, presque la cruauté, et Loti par

là diffère encore de Fromentin. Je ne sais quel sourire de Henri Heine ou de Mérimée, un de leurs mauvais sourires, plane sur la moralité du récit. Vous vous souvenez peut-être que dans leur tournée à travers la ville, les braves matelots avaient délivré trois chiens qu'on menait à la noyade. Yves avait même attrapé deux petits chats qu'il avait cachés sous sa vareuse, contre sa poitrine. Et lorsque, à la fin de l'histoire, l'auteur nous dit quelles suites elle eut pour ses héros et pour la santé de leurs descendants, il ajoute négligemment : « Les bons chiens furent rendus à l'affection de leurs maîtres. Les deux chats d'Yves devinrent fort beaux. Ils connurent un grand nombre de tours; ils surent se tenir droits sur leur derrière et sauter par-dessus les mains rudes que les gabiers leur présentaient en rond. Dans la suite, ils eurent plusieurs petits. »

N'est-ce pas sur le même ton que l'auteur de *Reisebilder* nous rapporte, entre autres souvenirs d'enfance, l'accident arrivé à l'un de ses camarades d'école? Un jour il jouait avec le petit Wilhelm au bord de la Dussel, et il lui dit : Wilhelm, va donc chercher le petit chat qui vient de tomber dans la rivière. — « Et, joyeusement,

Wilhelm mit le pied sur la planche qui traversait le ruisseau, tira le petit chat de l'eau, mais il y tomba lui-même, et lorsqu'on le retira, il était mouillé et mort... Le petit chat a vécu encore bien longtemps ».

Rien de pareil chez Fromentin. Il ignore le scepticisme et l'ironie. Et puis, il y a des quartiers d'Alger où il ne nous conduit guère, et quand nous ferons avec lui connaissance de la poétique Haouà, nous verrons qu'elle ne ressemblait pas aux « trois dames de la Kasbah. »

La nature occupe à tel point l'âme de Fromentin, qu'elle n'y laisse plus de place à l'humanité. Les choses attirent l'écrivain et l'absorbent plus que les êtres. Dans les deux volumes du *Sahara* et du *Sahel*, il n'est pour ainsi dire question ni d'amitié ni d'amour. Le voyageur semble avoir fait vœu de solitude ou de discrétion. De ce cœur, qui cependant fut sensible, on surprend à peine de rares battements aussitôt réprimés. Au départ, il ne lui échappe qu'un soupir : « Je ne sais quels fils imperceptibles qui me tenaient au cœur se tendirent un moment plus fort que je n'aurais cru, et je compris alors seulement que je partais et que j'entreprenais

autre chose qu'une promenade. » Ce n'est que dans le *Sahel* qu'on voit se dessiner, et encore, sans beaucoup de netteté, surtout sans une protestation, sans même un aveu de tendresse, un compagnon, je n'oserais dire un ami, et une femme, j'oserais encore moins dire une maîtresse : Louis Vandall, l'éternel voyageur, et Haouâ, la belle Kabyle.

Dans les récits de Fromentin, aussi peu de faits que de personnages, au moins de faits importants, historiques. Aucune vue sur l'administration coloniale et la culture du sol ; style d'artiste et non de préfet ou de colon. Si Fromentin donne sur la prise, alors récente, de Laghouat, des détails assez abondants, c'est affaire de patriotisme. Il n'est pas loin de réclamer notre indulgence pour cette digression militaire, « étrangère, dit-il, à ses idées de voyage ».

C'est que Fromentin poussait la discrétion et la réserve jusqu'à la pudeur. Plutôt que de faire étalage de sa sensibilité, il préférait en faire mystère. Plus d'une fois on dirait qu'il a peur de l'admiration, de l'enthousiasme qui le gagne. Il ne veut pas qu'on entende trembler sa voix. Il a, je ne dis pas honte, mais quelque scrupule de ses

émotions. Si, par exemple, il décrit un marabout dans un cimetière et des pigeons roucoulant à l'entour : « Jolis oiseaux, dit-il, voués aux plus gracieux emblèmes, dont le doux chant ressemble à l'entretien posthume de tant de cœurs inanimés ». Mais il se hâte d'ajouter : « Tout cela, mon ami, *sans aucune espèce de poésie, crois-moi*, m'intéresse beaucoup. »

Qu'il s'observe un peu moins, aussitôt il s'abandonne à des effusions charmantes, et la perfection de ses paysages s'achève par une note, d'autant plus exquise qu'elle est moins fréquente, de tendresse et de mélancolie. « Doux oiseaux, dit-il des alouettes du désert, pareilles aux alouettes de de France, doux oiseaux, qui me font revoir tout ce que j'aime de mon pays, que font-ils, je te le demande, dans le Sahara? » Plus gracieux encore est un salut, un message adressé de la terre d'Afrique, où Fromentin vient d'aborder, à la terre de France, qu'il a quittée depuis trois jours. Un soir, pendant la traversée, un petit oiseau était entré par le hublot dans la cabine du passager : c'était un rouge-gorge, encore un oiseau de nos pays. Fromentin le nourrit à bord, et, débarqué, lui rendit la liberté. « Connais-

tu, lui ai-je dit, avant de le rendre à sa destinée, avant de le remettre au vent qui l'emporte, à la mer à qui je le confie, connais-tu, sur une côte où j'aurais pu te voir, un village blanc dans un pays pâle, où l'absinthe amère croît jusqu'au bord des champs d'avoine? Connais-tu une maison silencieuse et souvent fermée, une allée de tilleuls où l'on marche peu, des sentiers sous un bois grêle, où les feuilles mortes s'amassent de bonne heure, et dont les oiseaux de ton espèce font leur séjour d'automne et d'hiver? Si tu connais ce pays, cette maison champêtre, qui est la mienne, retournes-y, ne fût-ce que pour un jour, et porte de mes nouvelles à ceux qui y sont restés. » — La lettre d'où nous détachons ce passage s'achève par la promesse, faite aux absents, d'un souvenir fidèle. La promesse a été tenue, et Fromentin nous affirme lui-même qu'il n'allait pas au pays des Lotophages pour manger le fruit qui fait oublier la patrie.

Dans les délices de l'Algérie, il n'oublia rien, ni des choses de l'intelligence, ni des choses de l'âme. De la vie purement contemplative qu'il mena là-bas, il n'éprouva que les bienfaits. La nature, surtout la nature du Midi et de l'Orient,

peut nous faire beaucoup de bien, mais beaucoup de mal. « L'heure était si belle, écrit Fromentin, se rappelant une soirée d'Afrique ; la nuit si tranquille ; un si calmant éclat descendait des étoiles ; il y avait tant de bien-être à se sentir vivre et penser dans un tel accord de sensations et de rêves, que je ne me rappelle pas avoir été plus heureux de ma vie. » Qui ne connaît cette douceur de vivre ? Qui n'a savouré le calme, la paix que versent dans l'âme un ciel sans nuages, un air sans mouvement et sans bruit ? Oh ! les heures de loisir et de rêverie au bord des sables ou des flots, devant les horizons d'or ou d'azur ! On comprend que ces pays immobiles et muets aient été le berceau de religions impassibles, presque inertes, qui ne commandent à leurs fidèles que de contempler et d'attendre. Nul autre qu'un prince d'Orient n'eût trouvé dans le sentiment de l'universelle vanité, le dernier mot de la sagesse. Oui, là-bas tout semble vanité ; tout, hormis le soleil, la lumière et l'éternel sourire du monde. Là-bas la nature agit comme ces breuvages qui nous empêchent de souffrir, mais finissent par nous empêcher de penser. Elle nous berce, mais profond et parfois mortel est le

sommeil dont elle nous endort. Elle a de dangereuses caresses, des philtres qui semblent guérir, et qui tuent. On croit se reposer seulement en elle, et l'on finit par s'y anéantir. Gardons-nous de la fuir toujours : son influence est salutaire et presque sainte. Elle élève et simplifie notre âme. Devant sa grandeur et son repos, nous prenons en pitié notre agitation et notre petitesse. Elle éveille en nous les idées plus originales et plus libres, elle nous délivre des parti-pris et des préjugés. Mais craignons aussi de l'écouter trop longtemps, de nous livrer à elle sans réserve et surtout sans retour. Elle nous détournerait de nos devoirs, elle qui n'en a pas ; elle nous enseignerait l'égoïsme, elle, la grande impassible, dont les poètes seuls ont pu croire qu'elle se colore des reflets de notre âme, qu'elle prend sa part de nos joies et de nos tristesses. Encore ne l'ont-ils pas tous cru, et plus d'un a magnifiquement dénoncé l'indifférence de cette marâtre, que d'autres avaient nommée leur mère.

Si du moins elle nous faisait toujours bon visage ! Mais sa face elle-même, cette face qui sait être divine, a ses nuages et ses trahisons. Le

ciel, fût-ce le ciel d'Algérie, ne tient pas toutes ses promesses. Il y a là-bas aussi des printemps variables, des étés menteurs, et non moins que les êtres, les choses parfois nous trompent. Il semble que la terre, comme les générations qu'elle porte, vieillisse et se lasse. On dirait qu'en troublant le mystère des contrées lointaines notre civilisation indiscrète en a rompu le charme et que la Providence a retiré ses faveurs, jadis plus constantes, aux pays que l'homme a profanés.

Profondément épris de la nature d'Orient, sensible à ses plus légers caprices, Fromentin sut n'en pas devenir esclave. Amoureux avant tout du calme, du silence, de la paisible splendeur des choses, il les goûta jusqu'à l'ivresse, mais non jusqu'à l'engourdissement. Il sut fermer à temps l'oreille aux voix qui chantent dans les flots, dans la brise, et qui sont conseillères de paresse et de lâcheté. Rien ne ralentit jamais son activité intellectuelle. Son oisiveté même était féconde, et ses loisirs studieux. Pendant ses retraites au soleil, il laissait parfois reposer ses facultés ; mais il ne tardait pas à les essayer de nouveau, et toujours il les retrouvait d'accord. Il aimait ces jardins enchantés qui fleurissent tout seuls

dans les pays heureux ; mais il aimait aussi cet autre petit jardin que nous avons tous en nous-mêmes, et qu'il faut cultiver, comme le recommandait Candide. Fromentin a cultivé le sien. A chaque instant, il corrige ce que ses récits pourraient avoir de trop extérieur, de trop objectif, par des retours sur lui-même et sur nous. Quand il se sent glisser sur la pente insensible et fatale, il fait effort et la remonte : « J'étais un jour, dit-il, dans un village du Sud, au coucher du soleil, et par une soirée si belle, qu'elle en devenait dangereuse pour un esprit trop naturellement sensible au repos. C'était au bord d'un étang, sous des dattiers. Baigné d'air chaud, pénétré de silence, et sous l'empire de sensations extraordinairement douces et perfides, je disais à mon compagnon : Pourquoi donc s'en aller ailleurs, si loin du soleil et du bien-être, si loin de la paix, si loin du beau, si loin de la sagesse? Mon compagnon, qui n'était pas un philosophe, mais simplement un homme actif, me répondit : Retournons vite aux pays froids... Vous y trouverez moins de soleil, moins de bien-être, beaucoup moins de paix surtout ; mais vous y verrez des hommes, et, sage ou non, vous y vivrez, ce

qui est la loi. » — Et Fromentin ajoute : « Je me souviendrai plus assidûment du conseil qui me fut donné, et, puisque tel est le premier tort de la solitude, puisque tel est, sur moi du moins, l'effet du silence, du ciel bleu, des sentiers déserts, à partir d'aujourd'hui, je rentre dans le monde des vivants. »

Là-bas, les vivants eux-mêmes vivent peu, ou du moins d'une vie moins intense que la nôtre. Ils participent de l'universelle sérénité des choses. L'écrivain dit très bien des habitants de l'Orient : « Beaucoup y semblent vivre qui n'existent plus depuis longtemps. » On se souvient de certaines figures qui traversent les deux volumes de Fromentin un peu comme de figures de rêve. Rappelons nous Si-Brahim-el-Tounsi, le vieux brodeur, « vieillard blême, aux mains blanches, la tête enveloppée de mousseline, et rendu plus vénérable encore par la longueur et la blancheur de sa barbe. Une lampe éclairait son travail de nuit ; une très petite fleur, d'un blanc pur, ayant la forme d'un lis, trempait dans un vase à long goulot posé devant lui, pour égayer la veillée de ce solitaire ». Plus léger, plus fluide encore, est le portrait de Nâman, le fumeur de haschich, dont la vie n'était

qu'un lent et voluptueux suicide. « Il avait résolu le problème de mourir sans cesser de vivre, ou plutôt de continuer de vivre sans mourir. » Déjà il appartenait à la mort « par l'immuable repos de l'esprit et par la légèreté d'une âme dont les liens terrestres sont aux trois quarts détachés ». Haouâ elle-même, la jeune et belle Kabyle, la seule femme dont il soit question dans ces récits, et dont la mort ensanglante la fin d'*Une année dans le Sahel*, ne nous apparaît qu'enveloppée de mystère et derrière ses voiles. Que se passa-t-il entre elle et Fromentin ? Seulement ce qu'il nous raconte, ou quelque chose de plus? Je croirais volontiers que l'écrivain ne nous a rien caché : c'était un chaste. Haouâ ne ressemble guère à Rarahu, à Fatou-Gaye, à Mme Chrysanthème ; ou plutôt Fromentin ne ressemblait pas à Loti. On ne surprend dans aucun de ses livres la moindre confidence de volupté. Le soleil d'Afrique ne semble pas avoir troublé les sens plus que l'esprit du sage voyageur. Fromentin vécut avec Haouâ dans une intimité purement esthétique ; il ne nous donne, sur la mystérieuse créature, que des détails poétiques et pittoresques. Il restait des heures auprès d'elle, à la regarder, presque à la

respirer comme une fleur. Il lui était impossible à lui-même de s'expliquer ce qu'il faisait chez elle et comment s'y écoulait le temps. Il lui arrivait d'y dîner, voire même d'y passer la nuit, mais dans la contemplation. Il pouvait, sans trouble ni désirs, veiller ou travailler près du divan où dormait la jeune femme, parée de son costume de fête, enguirlandée, selon sa coutume, de colliers de fleurs d'oranger. Lorsque blanchissait le matin, lorsque les coqs chantaient, alors voyant flétris par la nuit, mais par la nuit seulement, les colliers odorants que n'avaient même pas effleurés ses mains discrètes, l'hôte nocturne et respectueux de la belle Kabyle s'éloignait sans l'éveiller, et se demandait, avec une mélancolie de poète plus que d'amoureux, « si ce n'est pas mauvais signe quand les fleurs se fanent vite au corsage des femmes ».

On aurait plaisir sans doute à suivre en détail et page à page les deux volumes de Fromentin. Mais il n'est guère possible d'analyser longuement des impressions aussi subtiles et aussi délicatement notées. Si nous nous arrêtions davantage dans les pays qu'il aimait, et que nous aimons aussi, dans le Sahara, dans le Sahel, la

tentation nous viendrait peut-être de les décrire et de les interpréter à notre tour ; y céder serait orgueil et folie. *Et ego in Arcadia*... Nous aussi, nous avons admiré les splendeurs torrides et la morne sérénité du désert. A Blidah, l'une des villes favorites de Fromentin, quand le soleil baissait, à l'ombre des oliviers séculaires, sous un ciel et des arbres qui rappelaient la Grèce, nous nous souvînmes aussi d'*Œdipe à Colone*, et quand les chasseurs d'Afrique revenaient du champ de manœuvres et traversaient le bois sacré, nous trouvions à leurs petits chevaux des airs thessaliens. Jamais plus que dans cette ville charmante nous n'avons senti s'insinuer en nous la captieuse douceur de l'Orient. Une allée de hauts platanes longe le bois sacré. De chaque côté, des jardins ombreux, bosquets de bananiers, de grenadiers, d'orangers, abritent de petites villas qu'on devine. C'était un soir, et, des enclos fleuris s'échappaient des rires jeunes, heureux ; on entendait le cliquetis des sabres traînés sur le gravier. Des uniformes clairs, de fraîches toilettes d'été, passaient dans la verdure. Une voix de femme chantait la tendre et triste chanson :

Si vous saviez quel baume apporte
Au cœur la présence d'un cœur,
Vous vous assoiriez à ma porte,
Comme une sœur.

La voix continuait :

Si vous saviez que je vous aime,
Surtout si vous saviez comment,
Vous entreriez peut-être même,
Tout simplement.

Et l'on rêvait de s'asseoir à cette porte, d'entrer dans la maison mélodieuse, et d'y vivre, et d'y être heureux.

Mais à quoi bon se souvenir ? Pourquoi rappeler des sensations quand l'écrivain que nous étudions nous recommande de nous défier d'elles ? Il est temps d'entrer avec lui dans la région plus haute des idées et des sentiments.

II

Les idées! En aucun livre de critique artistique on ne les trouve plus abondantes et plus profondes, plus éloignées en même temps du lieu commun et du paradoxe, que dans les *Maîtres d'autrefois*. Et dans cet ouvrage, le chef-d'œuvre peut-être de Fromentin, la densité de la pensée n'a pas une fois alourdi ou raidi une forme constamment souple et légère, un style d'une aisance souveraine et d'une irréprochable perfection. L'écrivain a beau parler d'art, et de son art; devant les tableaux comme devant la nature, il échappe au pédantisme. Pas un pli professionnel, pas une manie, pas un tic intellectuel de spécialiste ou de praticien ne fausse la droiture ou ne borne les vues de cet esprit étendu et indépendant. Il n'impose pas plus aux impressions du peintre qu'à celles du voyageur la rigueur d'une méthode inflexible; dans les musées comme dans le désert, il est libre, aisé, imprévu. Il ne se fait ni le sec historien ni le métaphysicien obscur de son art, et nous ne devons chercher auprès de lui ni théorie ni système.

Deux périls menacent toute critique d'art, et bien peu d'entre nous les évitent tous deux. Pour bien parler du beau, il faut à la fois le comprendre et le sentir. Mais ils sont rares ceux qui réunissent la science et l'amour. C'est parce que Fromentin possédait l'une et l'autre qu'il a été un critique sans défaut. De son admiration pour les chefs-d'œuvre qu'il explique il nous donne les raisons du cœur, mais la raison les connait, les autorise et les fortifie. Ses opinions ont des dessous et des bases, parce qu'elles s'appuient non-seulement sur la connaissance, mais sur la pratique du métier. C'est ainsi que Fromentin peut concilier deux éléments trop souvent incompatibles de la critique : l'élément technique et l'élément littéraire, la compétence et le sentiment. Il ne recule pas devant la précision, au besoin devant la sécheresse du détail spécial et spécifique. Il nous apprend sa langue plutôt que de la sacrifier à notre ignorance, et mainte page de lui pourrait sembler écrite pour les salons moins que pour les ateliers. En parlant peinture, il se place résolument sur le terrain de la peinture et tâche de s'y tenir. Il nous fait comprendre, aimer l'art par des motifs qu'il cherche et qu'il

trouve dans l'art lui-même et non par des considérations étrangères et d'oiseuses dissertations. S'il doit traiter d'un tableau, c'est de ce tableau qu'il traite, et non de mille choses à propos de ce tableau. Qu'il en fasse l'éloge ou la critique, c'est par des idées de l'ordre pittoresque, ou plutôt pictural, qu'il justifie son admiration ou sa tiédeur. Nous parle-il d'une *Assomption* de Rubens, au musée de Bruxelles, il ne se jette pas à côté. « C'est à la fois, dit-il, une page brillante et froide, inspirée quant à la donnée, méthodique et prudente; quant à l'exécution, elle est, comme dans les tableaux de cette date, polie, propre de surface, un peu vitrifiée. Les types, médiocres, manquent de naturel; la palette de Rubens y retentit déjà dans les quelques notes dominantes, le rouge, le jaune, le noir et le gris, avec éclat, mais avec crudité. Voilà pour les insuffisances. Quant aux qualités, les voici, magistralement appliquées. De grandes figures, penchées sur le tombeau vide; toutes les couleurs vibrant sur un trou noir — la lumière déployée autour d'une tache centrale, large, puissante, sonore, onduleuse, mourant dans les plus douces demi-teintes ; — à droite et à gauche, rien que des faiblesses, sauf deux taches

accidentelles, deux forces horizontales, qui rattachent la scène au cadre, à mi-hauteur. » Ailleurs, à propos des *Mages*, de Malines : « C'est une composition qu'on ne décrit pas, car elle n'exprime rien de formel, n'a rien de pathétique, d'émouvant, *surtout de littéraire*. Elle charme l'esprit parce qu'elle ravit les yeux ; pour un peintre, la peinture est sans prix. » Et c'est de la peinture seule que le critique poursuit l'analyse ; c'est d'elle qu'il nous signale les mérites : les clairs, les forces obtenues par des moyens simples, toutes les formules et tous les secrets de pratique et d'exécution. Enfin il termine ainsi une description de la *Pêche miraculeuse*, vue à Malines également : « Des dessous bruns avec deux ou trois couleurs actives pour faire croire à la richesse d'une vaste toile, des décompositions grisonnantes obtenues par des mélanges blafards, tous les intermédiaires du gris entre le grand noir et le grand blanc ; par conséquent peu de matières colorantes et le plus grand éclat de couleurs, un grand faste obtenu à peu de frais, de la lumière sans excès de clarté, une sonorité extrême avec un petit nombre d'instruments, un clavier dont il néglige à peu près les

trois quarts, mais qu'il parcourt en sautant beaucoup de notes, et qu'il touche quand il le faut à ses deux extrémités, telle est, en langage mêlé de peinture et de musique, l'habitude de ce grand praticien. »

Voilà comment Fromentin sait parler peinture : en peintre. Mais ce n'est pas toujours de ce point de vue seulement qu'il regarde et qu'il admire. Déjà vous avez pu remarquer, dans les dernières lignes citées plus haut, l'apparition d'idées et de termes pour ainsi dire extra-pittoresques. Déjà Fromentin s'excuse de son « langage mêlé de peinture. » Là peut-être il s'avoue pour la première fois à lui-même une vérité que va proclamer ensuite chacune des plus belles pages de son livre : l'impossibilité pour le critique de s'en tenir absolument et toujours, d'abord à l'art qu'il étudie, puis à la technique et aux procédés de cet art. C'est plus loin, et plus haut, qu'il faut aller, je ne dis pas trouver et comprendre, mais chercher du moins le mystère idéal et la subtile essence du beau. La preuve en est que Fromentin, tout peintre qu'il soit, devant les grands chefs-d'œuvre, ceux qui l'émeuvent et le transportent, ne les admire plus seulement ni

surtout en peintre, mais en penseur, et, si vous voulez, en homme. Nous venons de le voir, mal à l'aise et comme à l'étroit dans le cercle des idées et des mots propres à la peinture, recourir au vocabulaire de la musique; nous signaler « une façon de *frapper* la toile, qui la faisait *retentir* sous la brosse; une couleur qui miroite plus et *résonne* moins. » Quand, avec une abondance vraiment digne du maître abondant entre tous, Rubens, il a prodigué les remarques techniques, les enseignements et les renseignements, il cherche ailleurs ce qui lui reste à nous dire. Comparaison n'est pas raison. Voilà un proverbe qui a tort en matière d'esthétique. Pour nous faire comprendre, et surtout imaginer Rubens, Fromentin ne trouve rien de mieux que de le comparer, tantôt à un orateur, « ses idées, dit-il, étant de celles qui ne s'expliquent que par l'éloquence, le geste pathétique et le trait sonore »; tantôt à un poète, et sur cette dernière comparaison il insiste avec complaisance. Il appelle Rubens un « lyrique et le plus lyrique de tous les peintres. » Dans la *Mise en croix* d'Anvers, il nous montre une ode sublime, emportée d'un seul jet, d'un mouvement ascensionnel et pour ainsi dire vertical, depuis

les lignes basses du tableau jusqu'à « l'inimitable tête du Christ, qui est la note culminante et expressive du poème, la note étincelante, au moins quant à l'idée contenue, c'est-à-dire la strophe suprême. »

Ce n'est pas tout. Devant les chefs-d'œuvre souverains, ceux qui font plus que l'intéresser, qui le touchent ; ceux qu'il appellerait sublimes, s'il ne craignait toujours un peu les grands mots, Fromentin se soucie moins de nous instruire que de nous émouvoir autant qu'il est ému lui-même. Laissant au second plan la valeur technique du tableau, c'est la beauté morale qu'il en dégage, qu'il éclaire de la plus douce ou de la plus brillante lumière. Alors, plus de mots de métier : « Si je les employais, dit-il, je gâterais la plupart de ces choses subtiles qu'il convient de rendre avec la pure langue des idées pour leur conserver leur caractère et leur prix. » Et cette langue des idées et surtout des sentiments, Fromentin l'écrit avec une pureté et une finesse exquise. Quand, d'une toile de Rubens ou de Rembrandt il regarde non plus le dehors, mais le dedans ; quand, à travers la forme et le mérite extérieur des chefs-d'œuvre, il va droit à leur âme, il est

de ceux qui savent la surprendre. Prise chimérique et superficielle, diront les partisans de la critique technique, les ennemis d'une autre critique, à leur gré trop sentimentale et nerveuse. Non pas, mais prise délicate et profonde, la seule qui jamais ait dérobé aux chefs-d'œuvre quelque reflet ou quelque effluve de leur impalpable beauté.

La *Mise en croix* et la *Descente de croix* surtout, la *Communion de saint François d'Assise* et le *saint Georges*, de Rubens; le *Bon Samaritain* et le *Souper d'Emmaüs*, de Rembrandt, autant de chefs-d'œuvre devant lesquels Fromentin s'efforce de taire ce qu'il sait pour dire surtout ce qu'il sent. Qu'on nous permette de rappeler au moins la description de la *Descente de croix*. Fromentin l'a faite à deux reprises, en deux pages qui tiennent dans son livre le rang que tient l'admirable toile dans l'œuvre du maître d'Anvers : « Vous n'avez pas oublié l'effet de ce grand corps un peu déhanché, dont la petite tête maigre et fine est tombée de côte, si livide et si parfaitement limpide en sa pâleur, ni crispé, ni grimaçant, d'où toute douleur a disparu et qui descend avec tant de béati-

tude, pour s'y reposer un moment, dans les étranges beautés de la mort des justes. Rappelez-vous comme il pèse et comme il est précieux à soutenir, dans quelle attitude exténuée il glisse le long du suaire, avec quelle affectueuse angoisse il est reçu par des bras tendus et des mains de femmes. Est-il rien de plus touchant ? Un de ses pieds, un pied bleuâtre et stigmatisé, rencontre au bas de la croix l'épaule nue de Madeleine. Il ne s'y appuie pas, il l'effleure. Le contact est insaisissable ; on le devine plus qu'on ne le voit. Il eût été profane d'y insister ; il eût été cruel de ne pas y faire croire. Toute la sensibilité furtive de Rubens est dans ce contact imperceptible qui dit tant de choses, les respecte toutes, et attendrit. »

Ce n'est pas tout. Après quelques pages consacrées à la *Mise en croix*, Fromentin revient avec un redoublement d'admiration et de ferveur à la *Descente de croix*. « Là-bas, reprend-il en se souvenant d'elle, là-bas nous assistons au dénouement, et je vous ai dit avec quelle sobriété solennelle il est exposé. Tout est fini. Il fait nuit, du moins les horizons sont d'un noir de plomb. On se tait, on pleure, on recueille une dépouille

auguste, on a des soins attendrissants. C'est tout au plus si de l'un à l'autre on échange ces quelques paroles qui se disent des lèvres après le trépas des êtres chers. La mère et les amis sont là, et d'abord la plus aimante et la plus faible des femmes, celle en qui se sont incarnés dans la fragilité, la grace et le repentir, tous les péchés de la terre, pardonnés, expiés, et maintenant rachetés. Il y a des chairs vivantes opposées à des pâleurs funèbres. Il y a même un charme dans la mort. Le Christ a l'air d'une belle fleur coupée. Comme il n'entend plus ceux qui le maudissaient, il a cessé d'entendre ceux qui le pleurent. Il n'appartient plus ni aux hommes, ni au temps, ni à la colère, ni à la pitié ; il est en dehors de tout, même de la mort. »

Voilà s'il en fut, ou plutôt, comme il n'en fut peut-être jamais, de la critique d'art littéraire, éloquente, intellectuelle toujours, mais cordiale surtout, au sens originaire du mot ; une critique où la clarté de l'esprit semble chaude de la flamme du cœur. Lorsque Fromentin parle de ce « moment de la vie où, quand on n'est plus jeune, il faut mûrir, quand on ne croit plus guère, il faut savoir », on dirait qu'il songe non

seulement au génie qui crée, mais à l'esprit qui juge, et que pour chacun de nous, artistes ou critiques, il voit dans la science le refuge seulement et la triste consolation de ceux qui n'ont plus ni la foi ni l'amour.

Fromentin eut du beau la triple révélation, par la science, la foi et l'amour. Il aimait le beau si passionnément, qu'il en faisait le maître du monde. Il reconnaissait en lui, plus encore que dans le vrai, le grand levier, le grand mobile, le grand aimant, presque le seul attrait de l'histoire : « Il y eut, dit-il, un homme, un très grand homme par les lumières, par le courage, par le sens politique, par les actes publics : peut-être ne saurait-on pas son nom, s'il n'était tout embaumé de littérature et sans un statuaire de ses amis, qu'il employa pour décorer le fronton des temples. » Et quand un soir Fromentin s'arrête rêveur au bord du Vivier de la Haye, quand il se prend à contempler sous le jour qui tombe deux édifices voisins : le Musée et le palais des États, sanctuaires de l'art glorieux et de la glorieuse histoire « en admettant, nous demande-t-il, que la Renommée descende ici et se pose quelque part, où pensez-vous qu'elle arrête son

vol? Et sur lequel de ces palais replierait-elle ses ailes fatiguées, ses ailes d'or? » — La Renommée ne parut pas; mais il est facile de deviner où Fromentin l'eût priée de descendre. C'est la maison des Paul Potter et des Rembrandt que l'artiste eût donnée pour piédestal à la déesse.

La critique de Fromentin, disions-nous, est une critique cordiale. Elle se distingue par là d'une autre critique, plutôt cérébrale et scientifique : celle de Taine. Il n'est pas inutile de relire la *Philosophie de l'Art* à propos des *Maîtres d'autrefois*. On sort de la première lecture convaincu; de la seconde, charmé, respirant à l'aise et délicieusement rafraîchi. Fromentin n'a pas la rigueur de Taine. Il ne s'entoure pas de l'appareil scientifique; il n'accumule pas les documents, les faits et les particularités. Il tire les choses de moins loin, et pour comprendre Rubens ou Rembrandt, il ne remonte pas aux « anciennes tribus germaniques, pêcheurs et chasseurs errants, vêtus d'un sayon en peau de phoque. » Il sait que le climat, la nature du sol et la couleur du ciel, que la géologie, la météorologie, les habitudes physiques et matérielles d'une race, que tous ces

éléments coopèrent à la formation du génie national ; mais il sait aussi l'influence du hasard ou de la Providence ; il se défie enfin de la raideur, de l'apparence un peu artificielle et arbitraire que prend l'histoire de l'art asservie aux systèmes et pliée, coûte que coûte, à la démonstration d'une théorie.

Grâce à ce libéralisme intellectuel, Fromentin s'épargne les démentis que donnent parfois les faits aux thèses par trop absolues. Dans l'introduction à l'histoire de la peinture aux Pays-Bas, par exemple, telle page consacrée par Taine à l'énumération des caractères communs entre les Allemands et les Flamands ne prépare pas le moins du monde les conclusions qui viendront plus tard : « Érudition, dit l'écrivain, parlant des peuples du Nord, philosophie, connaissance des langues les plus rébarbatives, éditions, dictionnaires, collections, classifications, recherches de laboratoire, en toute science ce qui est labeur ennuyeux et rebutant, mais préparatoire et nécessaire, leur appartient en propre. » Que trouve-t-on là, je vous prie, qui annonce Rubens et qui l'explique ?

Fromentin n'a-t-il pas raison encore contre

Taine, quand il nous montre au dix-septième siècle, au lieu de la conformité, la contradiction entre l'histoire et l'art de la Hollande, entre une vie toute de luttes, d'énergie, de souffrances, et des tableaux qui, presque tous, représentent des scènes de bien-être, de repos ou de plaisir ? En somme, et pour caractériser les deux critiques, celle du philosophe et celle de l'artiste, on a pu dire que l'un aimait surtout la moelle des choses et que l'autre en préférait la fleur.

L'admiration chez un critique est une qualité, je dirai presque une vertu, mais c'est un art aussi. Fromentin sait admirer. Il n'a jamais l'enthousiasme déplacé, maladroit, banal. Il garde la mesure, même en face des maîtres qui ne l'ont pas toujours gardée. Ce n'est pas nécessairement le tableau le plus parfait, surtout le plus fameux, qui lui semble la manifestation la plus frappante et la plus caractéristique du génie d'un peintre. La *Descente de croix*, par exemple, lui inspire, nous l'avons vu, une page des plus éloquentes, mais non peut-être de celles qui expliquent et définissent le mieux Rubens et sa nature. A propos de la *Montée au Calvaire* ou du *Saint Liévin*, de Bruxelles, il

dégagera plus nettement la marque essentielle et dominante du maître. De la *Montée au Calvaire*, dont le sujet est pathétique, puisqu'il représente les apprêts d'un supplice, une marche à la mort, de ce tableau, certaine bannière déployée, le geste superbe d'un centurion à cheval qui se retourne, fait jaillir une idée de triomphe et de gloire. Toute impression douloureuse et funèbre s'efface devant l'éclat de ce drapeau flottant et la fière attitude de ce cavalier. Et ne dites pas que le génie ici dénature le sujet. Non, il apparaît, il rayonne lui-même et lui seul au travers, avec une personnalité, un égoïsme, qui n'est pas seulement son droit, mais son devoir et sa fonction essentielle. « Telle est, conclut Fromentin à propos de Rubens et de la *Montée au Calvaire*, telle est la logique particulière de ce brillant esprit. » Telle est, pourrait-il dire, la logique, ou plutôt tel est l'instinct de tous les grands esprits. Ils ne se soucient que d'eux ; ils tirent tout à eux, et ce qu'il y a de plus intéressant dans leurs œuvres, c'est eux-mêmes.

Regardons, après la *Montée au Calvaire*, le *Martyre de saint Liévin* ou la *Pêche miraculeuse*. Ecartons, dans l'un de ces tableaux,

le supplice ; dans l'autre, le miracle. — Alors, dira-t-on, que reste-t-il ? — Dans le *Martyre de saint Liévin*, il reste un « cheval blanc qui se cabre sur un ciel blanc, la chape d'or de l'évêque, son étole blanche, les chiens tachés de noir et de blanc, quatre ou cinq noirs, deux toques rouges, les faces ardentes, au poil roux, et tout autour, dans le vaste champ de la toile, le délicieux concert des gris, des azurs, des argents clairs ou sombres ». Voilà ce qui reste, et si, au point de vue du sujet, c'est l'accessoire, c'est le principal au point de vue de Rubens. — De même Rubens ne fera pas de la *Pêche miraculeuse* un tableau pieux. Les pêcheurs ne seront pas de beaux jeunes hommes aux cheveux bouclés, mais des gaillards rencontrés sur les quais de l'Escaut, « gras, rouges, hâlés, tannés et tuméfiés par les âcres brises, portant sur leur visage les traces des sels irritants de la mer. » Et toujours, presque toujours du moins, nous voyons ainsi le génie transformer ce qu'il touche, et quand c'est le génie de Rubens, porter avec lui, dans les sujets les plus divers, le mouvement, la force et la vie, la clarté d'apothéose, de gloire et de joie dont son âme était le centre et le foyer.

Les deux figures principales, les deux pôles du livre sont naturellement Rubens et Rembrandt et de Rembrandt, peut-être encore plus que de Rubens, Fromentin a fait une étude originale et profonde. Après avoir, avec l'un, contemplé l'évidence et la splendeur des choses, avec l'autre, il se penche sur leur mystère ; du règne de la réalité vivante, humaine le plus souvent et malgré tout joyeuse, il passe dans celui de l'imagination surnaturelle, presque toujours fantastique et douloureuse.

On ne saurait parler de deux maîtres aussi opposés avec des idées mieux assorties à l'un et à l'autre, avec des mots plus abondamment, plus ingénieusement renouvelés. Ah ! comme il semble qu'ici encore les théories de Taine soient en défaut! Rubens et Rembrandt! Rien peut-il justifier l'apparition presque simultanée et presque au même point de la terre, de ces deux âmes dissemblables, de ces deux regards humains qui devaient si obstinément refléter les deux faces opposées des choses, leur dehors éclatant et leur dedans, je dirais presque leur envers mystérieux? Comment expliquer que Rubens soit plus près de s'entendre, selon la remarque de Fromentin,

avec les Italiens, non seulement avec les Vénitiens, cela va sans dire, mais avec les Florentins, à la rigueur avec Raphaël lui-même, qu'avec Rembrandt, son proche voisin par les années et par la patrie, mais par le génie son plus intraitable contradicteur ?

Fromentin a très bien su voir et nous montrer dans Rembrandt un génie exceptionnel, peut-être le plus exceptionnel de tous, qui supporte et même exige des procédés d'étude et de jugement, un criterium esthétique dont aucun autre ne s'accommoderait. Coloriste, dessinateur, il a été tout cela, mais dans une bien autre acception que celle où se prennent ces termes-là, quand on les applique aux maîtres du dessin et de la couleur. Pour définir Rembrandt, Fromentin cherche et trouve des mots singuliers, d'expression étrange et vague : « visionnaire... enfermé dans je ne sais quelle chambre obscure, et par une sorte d'alchimie optique, y faisant du jour avec la nuit. » Tantôt c'est un sombre rêveur promenant sur le monde du dehors et surtout sur celui du dedans les pâles rayons de sa lanterne sourde ; tantot il ressemble au phalène que la lumière attire : lumière bizarre, surnaturelle, avec reflets de phos-

phore, de soufre ou d'or sombre, que Rembrandt a répandue sur son œuvre tout entier, sur ses tableaux comme sur ses eaux-fortes, sur la *Leçon d'anatomie* et la *Ronde de nuit* aussi bien que sur le *Souper d'Emmaüs* ou la *Résurrection de Lazare*.

La lumière! elle est tout le génie de Rembrandt. Tandis que les autres peintres n'imaginent et n'aiment la lumière que relativement aux objets qu'elle éclaire, Rembrandt a la notion et la passion de la lumière pour elle-même. Il est autre chose qu'un coloriste; il est, selon le mot créé par Fromentin, un *luminariste*, c'est-à-dire « un homme qui concevrait la lumière en dehors des lois suivies, y attacherait un sens extraordinaire et lui ferait de grands sacrifices. »

De ce point de vue une fois déterminé, Rembrandt s'explique très clairement, fût-ce dans ce qu'on est convenu d'appeler ses énigmes, et ce que Fromentin ne craint pas d'appeler ses erreurs. « La préoccupation, dit-il, de la lumière quand même, indépendamment de l'objet éclairé, devait, pendant toute la vie de Rembrandt, ou le merveilleusement servir ou le desservir, suivant le cas. » Elle a desservi le peintre de la *Leçon d'anatomie* et de la *Ronde de nuit*, deux toiles

cependant populaires entre toutes et qu'un Fromentin seul pouvait se permettre de discuter sans qu'on criât au paradoxe et même au scandale.

« C'est ici la première circonstance mémorable dit-il, en parlant de la *Leçon d'anatomie*, où manifestement l'idée fixe de Rembrandt le trompe, en lui faisant dire autre chose que ce qu'il avait à dire. Il avait à peindre un homme, il ne s'est pas assez soucié de la forme humaine ; il avait à peindre la mort, il l'a oubliée pour chercher sur sa palette un ton blanchâtre qui fût de la lumière. Je demande à croire qu'un génie comme Rembrandt a été fréquemment plus attentif, plus ému, plus noblement inspiré par le morceau qu'il avait à rendre. »

Beaucoup plus développée, la critique de la *Ronde de nuit* est aussi beaucoup plus originale. « Parfaite ou non, dit Fromentin, la *Ronde de nuit* appartient à ce groupe sidéral où l'universelle admiration a rapproché, comme autant d'étoiles, quelques œuvres d'art quasi célestes. » Mais cette fois l'universelle admiration a eu tort. La *Ronde de nuit*, l'une des merveilles du monde ! Rembrandt, le plus parfait coloriste qui ait jamais existé ! Autant d'exagérations ou de contre-

vérités. Et l'écrivain de nous montrer, de nous démontrer même que dans cette œuvre du maître « quelque chose s'opposait à l'emploi naturel de ce qu'il n'y avait en lui de plus profond et de plus rare. » La *Ronde de nuit* n'est qu'un groupe de portraits et, si grand portraitiste que soit Rembrandt, l'exactitude n'est pas son fort. Une composition ressemblante ne sied pas à cette âme portée hors du vrai. Il y a plus et l'exécution même de la *Ronde de nuit* est défectueuse : les figures, dont pas une seule (nous parlons toujours d'après Fromentin) ne pourrait être signalée comme un morceau de choix, les figures sont mal proportionnées : les unes trop grandes, les autres trop petites, vaguement esquissées, peu significatives, les mains des personnages tenant mal ce qu'elles tiennent. Enfin, les moindres détails de costume et d'ajustement, les casques mis gauchement, les feutres mal portés, les écharpes nouées avec maladresse, manquent d'aisance, de naturel et de grâce. Où donc se trouve l'incontestable intérêt du tableau, le grand effort de Rembrandt dans un sens nouveau ? Dans l'application sur une grande échelle de cette manière de voir que Fromentin nous a dit apparte-

nir en propre au peintre de la *Ronde de nuit:* le clair-obscur. C'est de ce point de vue que Fromentin reprend l'examen de la célèbre toile; c'est envisagée ainsi, mais seulement ainsi, qu'elle prend dans l'œuvre de Rembrandt l'importance et presque l'autorité d'un manifeste.

On ne saurait trop recommander aux lecteurs et aux écrivains, surtout aux écrivains d'art, cette longue analyse, à la fois respectueuse et véridique de la *Ronde de nuit.* Voilà comment on interprète, comment on explique une œuvre, comment, sans outrecuidance, mais sans peur et sans fausse honte, on brave les préjugés vulgaires, de l'admiration déraisonnable et surtout irraisonnée; comment on tâche d'éclairer la religion de la foule et d'empêcher qu'elle ne tourne à l'idolâtrie. L'idolâtrie esthétique: Fromentin a là-dessus des pages d'une rare prudence et d'un bon sens imperturbable. C'est merveille de voir un esprit parfaitement libre, non pas s'attaquer, le mot serait d'une prétention ridicule, mais se prendre avec cette franchise à un génie comme celui de Rembrandt, pour nous le faire mieux comprendre, et au fond mieux admirer, en ne nous laissant pas l'admirer toujours. Qui donc se

vantait jadis d'admirer Shakspeare sans réserve et comme une bête ? Eh ! bien, non, il faut tâcher de ne rien faire comme une bête, ou le moins de choses possible. Fromentin était de cet avis.

III

Qui voudrait bien comprendre et surtout bien sentir le délicieux récit de *Dominique*, ne ferait pas mal de le lire à la campagne, en automne, par un jour calme et doux, où « le temps s'écoute » de recueillement. C'est par une telle journée que la victime et le héros de cette histoire, car Dominique fut l'un et l'autre, la raconte à l'ami qui nous la raconte à son tour. Simple et mélancolique, ce livre donne le spectacle d'une grande souffrance, la leçon et l'exemple d'une grande vertu. C'est un livre de regrets, mais non de repentir ; de tristesse, mais non de désespoir et qui s'achève dans la paix et la sérénité.

Peut-être n'est-il pas superflu de rappeler le sujet d'un roman trop délicat pour avoir été jamais populaire.

Un adolescent, après une enfance orpheline et

presque solitaire, s'éprend de la cousine d'un de ses camarades, Madeleine d'Orsel. La jeune fille, qui a l'âge du mariage avant que le collégien ait celui du baccalauréat, épouse, sans passion et sans répugnance, un galant homme, le comte de Nièvres. Le livre n'est que l'étude, dans l'âme de Dominique encore plus que dans celle de Madeleine, d'un amour impossible d'abord et plus tard interdit. La lutte est longue, héroïque ; Dominique et Madeleine en sortent victorieux. Ils se séparent. Après quelques années, Dominique se marie à son tour. Lassé plutôt que brisé, capable encore, sinon d'amour, au moins de dévouement et de bonté, il retourne au pays de son enfance, où s'écoulera sa vie laborieuse. Il se souviendra, non sans tristesse, mais sans amertume et surtout sans colère. Il a sauvé plus que l'honneur : presque un peu de bonheur aussi. Il n'est pas seulement résigné, le mot indique trop de découragement, et certaine démission de toutes choses et de soi-même, que Dominique se serait reprochée. Intellectuel ou moral, le suicide lui fait horreur. Son intelligence continuera de vivre et son cœur de souffrir, mais sans mourir.

La critique, au moins certaine critique, s'est

montrée sévère pour *Dominique*. Elle a nié que ce fût un roman. D'accord, s'il n'y a de romans que les romans d'aventures ou d'intrigue. Fiction ingénieuse, action compliquée, péripéties, évènements extérieurs, *Dominique* manque de tout cela, ou s'en passe. Mais il renferme autre chose, et selon nous, davantage : la plus délicate analyse du sentiment le plus délicat ; non pas les confessions, mais les confidences d'un cœur qui a beaucoup aimé et beaucoup souffert. Il n'y a pas là d'imagination ! Il y en a beaucoup, au contraire, mais une imagination tout intérieure ; imagination subjective et réflexe, plus ingénieuse et féconde dans l'ordre des sentiments que dans celui des faits. C'est déjà l'imagination de notre époque et les romanciers psychologues de nos jours peuvent saluer en Fromentin un de leurs précurseurs.

Psychologue, le pauvre Dominique le fut de bonne heure. Dès son jeune âge, dans le jardin de son petit château des Trembles, à son pupitre d'écolier, il s'observait, il s'épiait lui-même. « Il avait reçu, dit-il, ce don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre », et de ses longues, obscures et multi-

ples souffrances, il devait être toujours le témoin et la victime. Augustin, le sage et froid précepteur du jeune Dominique, avait essayé vainement de le mettre en garde contre lui-même. « Surtout, lui écrivait-il, soyez naïf dans vos sensations. Qu'avez-vous besoin de les étudier? N'est-ce point assez d'en être ému? La sensibilité est un don admirable; dans l'ordre des créations que vous devez produire, elle peut devenir une rare puissance, mais à une condition, c'est que vous ne la retournerez pas contre vous-même. Si d'une faculté créatrice, éminemment spontanée et subtile, vous faites un sujet d'observation, si vous raffinez, si vous examinez, si la sensibilité ne vous suffit pas et qu'il vous faille encore en étudier le mécanisme, si le spectacle d'une âme émue est ce qui vous satisfait le plus dans l'émotion, si vous vous entourez de miroirs convergents pour en multiplier l'image à l'infini, si vous mêlez l'analyse humaine aux dons divins... il n'y a pas de limites à de pareilles perversités et je vous en préviens, cela est très grave. » Et le prudent conseiller rappelle à l'écolier la fable de Narcisse. La leçon ne fut pas tout à fait perdue, puisque Dominique ne mourut pas comme

l'éphèbe antique, mais à quinze ans déjà, l'enfant s'était penché trop longtemps sur le dangereux miroir. Le malheur trouva chez Dominique une nature affinée, mais affaiblie par une sensibilité précoce, une nature prédisposée à la souffrance, et que la première passion, la première douleur, devaient marquer d'une empreinte ineffaçable.

Il avait grandi sans frère ni sœur, sans amis de son âge, surveillé de loin par une parente, livré tout entier, pauvre petite âme neuve, aux influences tristes d'un pays solitaire, d'un océan sans caresses et d'un ciel sans sourires. Au lieu de jouer, il songeait. Il goûtait et chérissait trop jeune les rêveries, les attendrissements un peu maladifs qui faisaient sérieuse et chagrine avant le temps son imagination enfantine. Il vivait au sein de la nature, par elle et pour elle. Il passait ses journées dans les champs, tendant ses pièges aux petits oiseaux. Curieux et passionné des choses de la campagne, il s'informait de l'âge des arbres ; il savait quand les colzas devaient jaunir la plaine et les sainfoins l'empourprer. Durant des soirées entières, il suivait du regard le vol des chauves-souris ; il atten-

dait, quand venait le printemps, le retour des tourterelles, et dès que les nuits se faisaient plus tièdes, il écoutait, avide, les rossignols chanter pour ses délices et son tourment.

Le maître qui lui fut donné d'abord ne pouvait que le faire souffrir. Très peu sensible aux choses extérieures, positif et pratique, avec beaucoup d'intelligence et de cœur, Augustin avait peu d'imagination. Il ne soupçonnait rien de ce qui se passait dans l'esprit de Dominique, et le jour où l'enfant quitta la maison natale pour le collège, son maître l'ayant trouvé tout en larmes, occupé à rédiger en latin les adieux d'Annibal à l'Italie, ne demanda même pas au pauvre petit s'il pleurait seulement sur le départ du héros carthaginois.

C'est avant sa sortie du collège que Dominique devient amoureux de Madeleine ; amoureux tout d'un coup et pour jamais, comme Roméo. Mais aujourd'hui Roméo n'épouse plus Juliette en secret. Et puis, voyez-vous Roméo au collège ? Pauvre Dominique ! Avec quelle délicatesse et quelle candeur il nous dit les chastes inquiétudes de son adolescence, l'explosion de la passion à l'âge des amourettes et la lenteur amère,

ironique, des années. A beaucoup de lecteurs *Dominique* a paru monotone. Il est vrai qu'un sentiment unique est le sujet du volume entier; mais de ce sentiment l'écrivain a su varier et graduer les phases successives avec un art ingénieux. Il nous décrit tour à tour des états d'âme analogues, mais que distinguent cependant de fines nuances et que modifient les incidents du récit. C'est d'abord l'éclosion chez Dominique d'une passion qu'il s'avoue à peine à lui-même et que Madeleine surtout ne semble pas soupçonner. L'amour s'empare de ce cœur d'enfant par une journée de printemps, à la faveur d'une de ces crises de sensibilité nerveuse où le retour d'avril a jeté tous les quinze ans. Troublé comme il ne l'avait pas été encore, Dominique s'échappe de la ville pour courir au hasard à travers les champs reverdis. Il s'enivre de la lumière nouvelle et des parfums revenus; il s'abandonne au courant de puberté printanière dont l'atmosphère est traversée: « Je me souviens, dit-il, que d'un peu loin j'aperçus les jeunes gens du séminaire défilant deux à deux le long des haies fleuries, conduits par de vieux prêtres qui, tout en marchant, lisaient leur bréviaire! Il y avait de longs adoles-

cents, rendus bizarres et comme amaigris davantage par l'étroite robe noire qui leur collait au corps, et qui en passant arrachaient des fleurs d'épines et s'en allaient avec ces fleurs brisées dans la main. Ce ne sont point des contrastes que j'imagine et je me rappelle la sensation que fit naître en moi en pareille circonstance, à pareille heure, en pareil lieu, la vue de ces tristes jeunes gens, vêtus de deuil et *déjà tout semblables à des veufs.* » Rien qu'à ces derniers mots, à cet accent de pitié, presque d'effroi devant ces adolescents qui ne devront jamais aimer, ne reconnaissez-vous pas un cœur qui déjà ne s'appartient plus ? Quelques jours plus tard, encore vibrant de l'étrange secousse qu'il avait ressentie, Dominique était assis vis-à-vis de Madeleine ; leurs yeux se rencontrèrent et cette fois la révolution fut soudaine et définitive. Dominique comprit en moins d'une seconde que ses vagues tendresses s'étaient fixées et que c'en était fini de son bonheur.

Madeleine alors, sans avoir rien deviné, quitta pour un temps le pays ; avec son père et sa sœur, elle voyagea durant quelques semaines, et l'amour ne fit que grandir en son absence dans l'âme où elle l'avait laissé. Sur les effets singuliers

de l'absence, qui désunit ou rapproche, qui fait oublier ou se souvenir, qui compose avec des riens la trame vigoureuse des tendresses durables, sur l'absence, mystérieuse ouvrière d'amitié ou d'amour, sur les pèlerinages furtifs de Dominique à la maison, au jardin, à la chambre de son amie, Fromentin a écrit des pages délicieuses.

Madeleine revient fiancée, puis se marie. Elle se fixe à Paris, où Dominique aussi va vivre non loin d'elle. Oh! le mélancolique et singulier étudiant, que rien ne peut détacher ou seulement distraire de son rêve. Il voit Madeleine librement; il est son ami, même son hôte soit à Paris, soit à Nièvres. Loin d'elle il souffre, auprès d'elle il se tait. Tantôt il la cherche et tantôt il la fuit. Comme il le dit très bien, ce n'est pas lui qui veut, mais une situation qui le commande. Ne plus aimer Madeleine est impossible; l'aimer autrement n'est pas permis, et de cette impasse on n'aperçoit nul moyen de sortir. Aussi toute cette partie du roman n'est-elle qu'une série de compromis entre la prudence et la passion de Dominique, obligé de transiger sans cesse avec un sentiment auquel il ne peut ni tout promettre ni tout refuser. Le pauvre garçon tâche

de tromper son amour avec des demi-bonheurs et des semblants de joie. Il détermine M. et Mme de Nièvres à passer une saison chez lui, aux Trembles, et pendant quelques semaines il jouit de vivre auprès de l'être qu'il aime le plus, sur la terre même et sous le toit où il est né. Le récit de ce séjour aux Trembles est plein de pure tendresse, d'impressions décentes et exquises, d'harmonies discrètes et charmantes entre la mélancolie des choses et celle d'un cœur qui demande à la nature le courage de lutter et la force de souffrir. Et comme elle est jolie, Madeleine, dans la pénombre où jusqu'ici le romancier l'avait laissée, Madeleine qui nous apparaît d'un peu loin et comme de profil perdu, tantôt accoudée pensive au balcon d'un phare qu'ébranle le vent, tantôt endormie à l'arrière d'une barque de pêche qui vogue à la dérive sur la mer immobile et silencieuse.

Deux mois aux Trembles, voilà le seul rayon du pâle récit. Mais bientôt Madeleine dut partir, et la première pluie effaça des chemins la trace légère de ses pas. La vie qui, pour Dominique, ne devait pas avoir d'autres faveurs, lui réservait d'autres épreuves. La passion finit par aigrir le cœur où

elle avait fermenté trop longtemps, et Dominique, avec épouvante, sentit s'irriter son âme. La jalousie, le dépit, tous les sentiments médiocres commencent à rabaisser, presque à corrompre un amour jusque-là si haut et si pur. Celui qui longtemps avait souffert seul, voulut goûter l'âcre volupté, le plaisir odieux de faire souffrir. « Madeleine, dit-il, était avertie, depuis le jour où, respirant elle-même un air plus agité, elle y avait senti passer des chaleurs qui n'étaient plus à la température de notre ancienne et calme amitié. » A partir de ce moment, le personnage de Madeleine s'accentue ; son caractère, qui n'était qu'esquissé encore, se dessine en traits harmonieux et purs. Au manège détestable, à la cruelle stratégie de Dominique qui la poursuit, qui tâche de forcer le retranchement de son ignorance simulée et de son héroïque silence, elle n'oppose que la douceur, feignant de ne rien comprendre et surtout de ne rien sentir. Pas une fois son pied ne bronche aux cailloux dont son ami n'a plus honte de semer un chemin déjà pourtant assez rude, et les traits les plus acérés viennent se perdre et mourir dans les plis flottants de sa robe blanche.

Mais pour Madeleine elle-même, l'heure devait venir, sinon de l'injustice et de la dureté, au moins de la hardiesse et de l'imprudence, par excès de compassion et de générosité. Quand le mauvais orgueil de Dominique eut désarmé devant tant de bonté, quand Dominique eut senti « sur le démon qui l'avait possédé, se poser le pied d'une femme », Madeleine alors, qui n'ignorait plus rien, résolut de ne plus rien dissimuler. Avec une charité sublime, mais périlleuse, elle voulut guérir Dominique elle-même. Madeleine osa contre l'amour tout ce que d'ordinaire on ose pour lui. Mais comme il arrive le plus souvent en ces sortes de maux, le remède faillit perdre et le malade et le médecin.

Les derniers épisodes du roman se pressent avec rapidité. Lisez, ou relisez la promenade à cheval de Madeleine et de Dominique ou plutôt cette course insensée à travers bois, qui rappelle à l'auteur lui-même la chevauchée de Bernard et d'Edmée de Mauprat ; assistez enfin à la crise suprême et dites si l'émotion, le pathétique, manquent à cette fin héroïque, si l'on ne garde pas un frisson de ces pages passionnées, fiévreuses, où planent un instant la menace et la crainte

d'une chute vulgaire; dites surtout s'il est beaucoup de dénouements de bonheur et de joie plus fortifiants et plus salutaires que ce dénouement de souffrance et de sacrifice.

Voilà le livre qu'on n'a pas craint d'appeler, si j'ai bonne mémoire, le « roman des ratés de la vie mondaine! » Oh! le vilain mot et pour quelles nobles figures! Pour quelles âmes au contraire accomplies et parfaites! « En achevant ses douloureuses confidences, nous dit celui qui nous les rapporte, Dominique regarda au dehors. Il jeta les yeux sur les horizons chéris, témoins et consolateurs de sa longue souffrance. La journée d'automne, qu'il avait consacrée à l'évocation de sa destinée, s'achevait comme cette destinée elle-même, après un midi troublé, dans la sérénité d'un beau soir, avec des rayons d'adieu et de mélancoliques sourires; les enfants jouaient dans le parc sous les yeux de leur mère, qui n'était pas Madeleine; les oiseaux cherchaient un gîte pour la nuit, et dans les buissons quelques merles attardés sifflaient encore. « Oui, dit Dominique à son compagnon qui lui serrait le bras avec plus d'affection que de coutume, me voici arrivé. A quel prix? Vous

le savez. Avec quelle certitude? Vous en êtes témoin. »

Cette arrivée est précisément ce qui distingue un livre pareil d'autres livres un peu de même famille ; plus illustres, plus éloquents, mais plus désespérés. La souffrance de Dominique n'a été ni orgueilleuse ni stérile. Dans l'âme d'élite qui l'a virilement endurée, elle a porté des fruits précieux. Fromentin, dit-on, ne conclut pas et ne pouvait conclure. Mais de grands devoirs, beaucoup de tristesse et un peu de joie, n'est-ce pas en somme la conclusion ordinaire, et pour ainsi dire moyenne, de la vie? En fermant ce livre de *Dominique*, ceux qui souffrent prennent courage. C'est le livre des malheureux, mais c'est aussi le livre des forts. C'est le livre de ceux qui s'aimaient et qui ont été séparés, le livre qui nous enseigne que parmi les amours perdues il en est de si nobles, et dont le rêve était si beau, que leur souvenir seul, hélas! et même leur deuil, est encore presque du bonheur.

Voyageur, critique et romancier ; plus que romancier : moraliste, Eugène Fromentin a été tout cela. Il a concilié sans effort des facultés souvent incompatibles, sans que la variété de ses

aptitudes nuisît à l'unité de son œuvre. Spectateur sérieux et paisible de la nature, juge éclairé et libre des choses de l'art, observateur mélancolique et profond des choses de l'âme, il a tout regardé de très haut, et l'élévation du point de vue a fait l'harmonie et la sérénité des visions. On a dit autrefois que si le mot *distingué* n'existait pas, il aurait fallu l'inventer pour définir le talent de Fromentin. Cela est très juste, mais cela ne suffit pas. Fromentin a été plus qu'un esprit distingué : une âme supérieure. Il n'y a rien en lui de banal, mais surtout rien de bas, et son roman n'atteste pas moins que ses autres ouvrages sa tendance vers les hauteurs et sa constante recherche de l'idéal.

Reviendrons-nous, avant de finir, sur le charme et la douceur égale de ce talent? Fromentin avait des qualité de penseur et d'écrivain classique, je dirais presque attique : sobriété, précision et proportion. Porté à ce degré éminent, le talent nous donne peut-être sinon de plus vives jouissances que le génie lui-même, au moins des jouissances plus constantes. Les vrais grands hommes sont admirables, mais ils sont terribles. Ils écrivent indifféremment le *Cid* ou *Sertorius*;

Booz endormi ou l'*Ane*. Les routes les plus glorieuses ne sont pas toujours les plus unies. Avec les écrivains de talent, pourvu qu'ils aient tout le talent possible, on court parfois moins de risques. S'ils n'ont pas les éclats du génie, ils n'en ont pas les écarts. On est en sûreté dans leur compagnie. On les aime un peu comme ces pays modérés, habitables entre tous, qui n'ont pour nous étonner ni beautés grandioses ni sublimes aspects, mais qui nous charment et nous retiennent par leur intime et familière douceur. Rappelez-vous la fleur délicate et pure dont embaumait ses veillées laborieuses le vieux brodeur algérien. L'œuvre de Fromentin lui ressemble. Il fait bon l'avoir toujours près de soi, comme une fleur.

1891.





TABLE DES MATIÈRES

Compiègne. — Imprimerie Henry Lefebvre, rue de Solferino, 31.